THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

ADOLFO·VENTURI

STORIA·DELL'ARTE·ITALIANA

LA·PITTURA·DEL QUATTROCENTO

VOL. VII — PARTE IV

ULRICO HOEPLI EDITORE

MILANO MCMXV

A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

VII.

LA PITTURA DEL QUATTROCENTO

PARTE IV.

CON 817 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
—
1915

N
6911
V5
v.7
pt.4
c.3

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Roma, Tipografia dell' Unione Editrice
Via Federico Cesi, 45.

A

GIUSEPPE CIRINCIONE

CHE MI RIDONÒ CON LA LUCE DEGLI OCCHI

LA VITA DELLO SPIRITO

INDICE

I . . . . . *Pag.* 1

Antonello da Messina.

VITA E OPERE: Note biografiche sul pittore — Opere primitive sotto l'influsso catalano e fiammingo — Espressione della forza caratterizzatrice nei ritratti — Le pale d'altare di Messina, di Palazzolo Acreide e il rinnovamento delle forme antonelliane: avviamento verso le forme di Piero della Francesca — Determinazione della sua arte a Venezia e a Milano — Ultime opere del maestro e suo avvicinamento a Giambellino.

II 75

I seguaci d'Antonello e l'arte in Sardegna nell'Italia Meridionale in Sicilia.

Diffusione dell'arte antonelliana. — Anonimi di Sicilia: Polittico col *Redentore, il Battista e gli Apostoli*, nella sagrestia della cattedrale di Siracusa; frammento di polittico con tre Santi, nel Museo di Palermo; Madonna, nella cattedrale suddetta; altra nella raccolta Corrado Arezzo a Ragusa Inferiore — Anonimi veneti e veneziani: il *San Sebastiano* della Galleria di Bergamo, il ritratto del Museo Nazionale di Napoli, *Cristo coronato di spine* della Galleria Vicentina, la mezza figura di *San Sebastiano* presso Fairfax Murray a Londra, il *Crocefisso* della raccolta Corsini a Firenze — Jacobello d'Antonio, Antonio e Pietro de Saliba, Salvo d'Antonio e il maestro della *Madonna del Rosario*, già nell'oratorio della Pace in Messina.

Pittura spagnuola in Italia nella seconda metà del '400 — In Sardegna — A Napoli: Influssi dell'arte di Piero

della Francesca — Correnti ispane e fiamminghe — Fusione di forme esotiche e nostrane — In Sicilia: Correnti spagnuole, fiamminghe, italiane del continente — Tommaso de Vigilia, Antonello Crescenzio, il Quartararo, Pietro Rozzolone.

III . . . . . *Pag.* 213

Gentile e Giovanni Bellini.

Gentile Bellini: Notizie della sua vita — Combinazione delle forme paterne con le mantegnesche — Vedute di Venezia e disegni di tipi veneziani caratterizzati — Ultime opere — Tendenze dell'arte e dello spirito di Gentile, e sua posizione tra i pittori contemporanei.

Giovanni Bellini: Note biografiche — Opere primitive — Penetrazione di forme mantegnesche — Progressiva loro diminuzione — Schiarimento dell' aspetto veneziano del maestro — Trasfusione di elementi antonelliani — La piena espressione della personalità di Giambellino — L'arte senile del maestro e sua forza di rinnovamento — Fasi dello stile belliniano.

IV 379

Lazzaro Bastiani, Alvise Vivarini, Bartolomeo Montagna, Gian Battista Cima da Conegliano.

Lazzaro Bastiani: influssi muranesi, di Jacopo Bellini, del Mantegna e di Gentile Bellini — Alvise Vivarini: notizie, sviluppo dall'arte dei congiunti a quella di Antonello da Messina e di Giambellino — Bartolomeo Montagna: note biografiche, le opere sino alla sua completa maturità, le pitture a Verona, gli ultimi saggi — Giambattista Cima: i dipinti del periodo vicentino e di quello veneziano, lo stile.

V 553

I pittori belliniani e i loro affini.

Anonimi seguaci della maniera primitiva di Giovanni e di Gentile Bellini — Scolari di Gentile Bellini: Giovanni Mansueti, Girolamo da Santa Croce — La scuola di Gio-

vanni Bellini: Vincenzo Catena, l'Anonimo belliniano dell'*Adorazione del Cavaliere* nella Galleria Nazionale di Londra; Vincenzo da Treviso e Pietro Duja; Francesco Bissolo, Pietro de Ingannatis, Francesco Rizzo, Pasqualino; Rocco Marcone primitivo; l'Anonimo della *Madonna Borghese*; il Previtali, Fra' Marco Pensaben, Pier Maria Pennacchi; Lattanzio da Rimini, il Rondinello, Baldassare Carrari; Francesco Tacconi, il Temperello, Filippo Mazzola, lo Zarotti — Seguace del Bastiani: Giacomo Bello — Influsso del Bastiani sui saggi primitivi del Diana e del Carpaccio — Seguace di Alvise: Marco Basaiti — Influsso su Vittor Belliniano, Girolamo Mocetto e sulla forma primitiva di Lorenzo Lotto — Dominio del Montagna sui maestri vicentini — Rapporti di Antonio Solario con l'arte vicentina — Diffusione dell'arte di G. B. Cima da Conegliano: i pittori udinesi, Pier Paolo da Sassoferrato — L'influsso di Cima su Sebastiano del Piombo — Jacopo de' Barbari, Marco Marziale e Bartolomeo Veneto sotto l'influsso di forme tedesche.

VI . . . . . *Pag.* 701

Vittor Carpaccio
e l'avvento dell'arte cinquecentesca.

Vittor Carpaccio e il ciclo delle storie di Sant'Orsola — Pitture del primo decennio del Cinquecento, quelle in particolare per le scuole degli Schiavoni e degli Albanesi — Le storie di San Giorgio e di San Trifone — Pale d'altare — Le storie di Santo Stefano — Lorenzo Lotto e l'avvento dell'arte di Giorgione e Tiziano, di Sebastiano del Piombo, di Palma il Vecchio.

VII 777

La pittura veronese.

Francesco Bonsignori, Francesco Morone, Michele da Verona, Girolamo dai Libri, Liberale da Verona, Gianmaria Falconetto, Niccolò Giolfino, Paolo Morando detto il Cavazzola, Gian Francesco Caroto, Giovanni Caroto.

VIII . . . . . *Pag.* 821

La pittura lombarda preleonardesca.

Bonifacio e Benedetto Bembo — Contemporanei di Bonifacio Bembo: Zanetto Bugatto, Gottardo Scotti, Leonardo Vidolenghi, Leonardo da Pavia — La decorazione della cappella Portinari in Sant' Eustorgio — Vincenzo Foppa — I maestri da Treviglio: il Butinone e lo Zenale — Ambrogio Bergognone da Fossano - Vincenzo Civerchio da Crema, Pier Francesco Sacchi — Seguaci del Bergognone: Ambrogio Bevilacqua, Giovanni della Chiesa, Albertino e Martino Piazza — Gli Zenoni da Vaprio, Giovanni Donato Montorfano.

IX 931

Il rinnovamento della pittura lombarda.

L'influsso di Leonardo da Vinci — I due prototipi della pittura Lombarda: la *Vergine delle Rocce* e l'*Ultima cena* — La corrente veneziana in Andrea Solario e in Agostino da Lodi, noto per lo Pseudo Boccaccino — I seguaci di Bramante: Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, e Cesare Cesariano — I seguaci di Leonardo: Gian Ambrogio de Predis, Boltraffio, Bernardino dei Conti, Giampietrino, Marco d'Oggiono, Francesco Napoletano, Cesare Magni, Francesco Melzi, Cesare da Sesto — Altri leonardeschi non identificati.

X 1077

La pittura in Liguria e nel Piemonte.

Pittori in Liguria — Dal Reno: Giusto d'Alemagna — Da Nizza: Durandi, Miralieti e i Brea — Da Pavia: Donato Bardo, i Fasolo, Pier Francesco Sacchi ed altri — Dal Piemonte: il Canavesio, il Mazone, Gandolfino d'Asti — Gli inizî dei pittori genovesi Teramo Piaggia e Semino — Pittori di Piemonte: Macrino d'Alba, Eusebio Ferrari, Defendente Ferrari, Jacopino Longo, Girolamo Giovenone, lo Spanzotti e gli inizi del Sodoma — I primordi di Gaudenzio Ferrari.

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure; gli altri le pagine del testo.

ABBIATEGRASSO

Collezione Arconati (già)
Pietro da Messina: *Madonna col Bambino*, 100.

ACQUI

Duomo
Bartolomeus Rubeus: Trittico, 100, 1080.

ALA

Galleria
Marcello Fogolino: *Madonna*, 648, **316**.

ALBA

San Giovanni
Macrino d'Alba: Pala, 1104, 1108.

Municipio
Id.: Pala, 1104, 1108.

ALCAMO

Chiesa dell'ex-convento di San Domenico
Tommaso de Vigilia (att. a): affresco, 192 in nota.

Chiesa di Santa Maria del Gesù
Pietro Rozzolone (attribuita): La *Madonna greca*, 209.

ALNWICK

Giovanni Bellini: *Baccanale*, 258.

AMIENS

Museo
Alvise Vivarini: *Madonna e Santi*, 400.

AMSTERDAM

Museo
Cima da Conegliano: *Madonna*, 546 in nota.

ANVERSA

Galleria
Antonello da Messina: La *Crocefissione*, 5, 60-62, **34**.
Tiziano: *Jacopo Pesaro presentato da Alessandro VI al Pontefice*, 770-772, **494**.

ARDARA

Santa Maria del Regno
Giovanni Muru: Polittico, 116.

ARONA

San Grattignano
Bergognone: Pala, 884.

ASOLO VENETO

Chiesa parrocchiale
Lazzaro Bastiani: *San Girolamo*, 381-382, **223**.
Lorenzo Lotto: L'*Assunta*, 762, **490**.

AUGSBURG

Galleria

Jacopo de' Barbari: Quadro di natura morta, 686.

AVERSA

Duomo

Angelillo Arcuccio: Due quadri, 156.

BARLETTA

Chiesa di Sant'Andrea

Alvise Vivarini: *Madonna*, 399, 406-408, **241**.

BASILEA

Collez. Bachofen Burckhardt: *Madonna*, 546, in nota.

BASSANO

Museo

Francesco da Ponte il Vecchio: *Madonna e Santi*, 661-662.

BELLUNO

Museo

Bartolomeo Montagna: *Madonna*, 441-442, **260**.
Id.: *Madonna*, 496, in nota.

BERGAMO

Accademia Carrara

Antonello (scuola di): *San Sebastiano* in figura intera, 70 in nota, 81-84, **44**; *San Sebastiano* in busto, 101, 102, **55**.
Jacobello d'Antonio: *Madonna*, 90, 92, **49**, 108.
Bellini Giovanni: *Madonna*, 306, **177**.
Id.: *Madonna*, 324, **188**.
Id.: *Madonna*, 345-346, **202**.
Bastiani Lazzaro: Ritratto, 392, **233**.
Id.: *Incoronazione*, 380, 392, **234**.
Vivarini Alvise: Ritratto, 412-414, **243**.
Montagna Bartolomeo: *SS. Rocco e Sebastiano*, 438, 439-440, **258**.
Id.: *San Girolamo*, 491-494, 300.
Mansueti Giovanni: *San Girolamo*, 560.
Id.: *Deposizione*, 562.
Catena (Anonimo seguace del): *Cena in Emaus*, 577-578, **360**.
Rizzo Francesco: *Annunciazione*, 586.
Pensaben (Fra' Marco): *Madonna*, 596.
Id.: *Madonna e Santi*, 596.
Basaiti Marco: *Madonna*, 614-615.
Id.: *Cristo benedicente*, 619.
Id.: Ritratto, 620, **404**
Belliniano Vittore: Tavola votiva, 622.
Girolamo da Vicenza: *Cristo portacroce*, 660 in nota.
Bartolomeo Veneto: *Madonna*, 694, **440**.
Carpaccio Vittore: *Natività della Vergine*, 732-733, **467**.
Foppa Vincenzo: *Crocefissione*, 840-842, **551**.
Id.: *San Girolamo*, 854, **559**.
Bergognone Ambrogio: Polittico, 897-900, **599-601**.
Id.: *Sant'Ambrogio e Teodosio*, 910, **609**.
Id.: *San Luigi*, 910.
Civerchio Vincenzo: *San Francesco*, 913.
Id.: *Annunciazione e Santi*, 915, **613**.
Id.: *Madonna allattante*, 910, **616**.
Piazza Albertino: *Sposalizio di Santa Caterina*, 928.
Solario Andrea: *Madonna*, 958-960, **645**.
Id.: *Cristo*, 970, **656**.
Predis (Ambrogio de): Ritratto, 1012-1013, **691**.
Boltraffio Gio. Antonio: *Madonna allattante*, 1034-1035, **711**.
Bernardino de' Conti: *Madonna*, 1042, **719**.
Ferrari Gaudenzio: Putti, 1152.

Collezione Frizzoni Salis

Bernardo Zenale: *San Michele Arcangelo e un Santo Vescovo che presenta un divoto*, 864-865, **580**.

Santo Spirito

Ambrogio Bergognone: La *Pentecoste*, 894.

BERLINO

Collezione Beckerath

Giovanni Buonconsiglio: *Madonna*, 636, **408**.

Collezione Pourtalès

Cima da Conegliano: *Cristo benedicente*, 546 in nota.
Id.: *San Girolamo*, 546 in nota.

Collezione Raczynscki

Ambrogio Bergognone: Trittico, 894, 592.

Friedrich Museum

Antonello da Messina: Ritratto, 38-39, **19**; altro ritratto, 78, **38**.
Antonello (scuola di): *San Sebastiano*, 70 in nota, 98.
Id.: Ritratto, 70 in nota.
Saliba (Antonello de): *Madonna*, 96, 98, **52**.
Bellini Gentile: *Madonna*, 220-224.
Bellini Giovanni: *Madonna*, 274, **152**.
Bellini Giovanni (scuola di): *Madonna*, 304, **175**.
Bellini Giovanni: *Madonna*, 320-323.
Id.: *Cristo morto*, 324-326, **189**.
Bastiani Lazzaro: *Cristo sul sarcofago*, 382, **224**.
Vivarini Alvise: Pala, 399, 408-412, **242**.
Id.: Pala, 430-432, **254**.
Bartolomeo Montagna: Pala, 490, **299**.
Id.: *Apparizione di Cristo alla Maddalena*, 496 in nota.
Cima da Conegliano: *Miracolo di San Marco*, 518, **319**.
Id.: *Madonna e Santi*, 534-536, **329**.
Id.: *Madonna col Bambino e un adoratore*, 546 in nota.
Id.: *Madonna*, 546 in nota.
Giovanni Mansueti: *Presepe*, 560.
Vincenzo Catena: *Sacra Conversazione*, 566, **351**.
Id.: Ritratto, 568-355.
Francesco Bissolo: *Resurrezione*, 582-584.
Pietro de Ingannatis: *Madonna e Santi*, 584.
Andrea Previtali: *Madonna e Santi*, 592, **374**.
Pier Maria Pennacchi: *Pietà*, 596-597, **377**.
Filippo Mazzola: *Madonna e Sante*, 605.
Marco Basaiti: *Cristo deposto*, 614, **395**.
Id.: *Madonna*, 616, **398**.
Jacopo Palma il Vecchio: *Madonna*, 630.
Marcello Fogolino: *Madonna e Santi*, 652, **418**.
Jacopo de' Barbari: *Madonna*, 681-683, **431**.
Marco Marziale: *Cena in Emaus*, 692, **439**.
Id.: *Cristo risorto*, 695-696.
Vittore Carpaccio: *Cristo morto*, 728-730, **464**.
Id.: La *Consacrazione dei sette diaconi*, 752-753, **481**.
Francesco Morone: *Madonna e Santi*, 788, **505**.
Id.: *Madonna*, 788, **506**.
Liberale da Verona: *San Sebastiano*, 800, **519**.
Cavazzola: *Madonna*, 812.
Vincenzo Foppa: *Madonna*, 844.
Id.: *Pietà*, 860.
Bernardino Butinone: *Cristo morto*, 865-866, **566**.
Ambrogio Bergognone: *Madonna*, 892-894, **591**.
Pierfrancesco Sacchi: *Crocefissione*, 921-922, **619**.
Id.: *Tre Santi*, 922, **620**.
Agostino da Lodi: *Madonna e Santi*, 983-984.
Giov. Antonio Boltraffio: *Santa Barbara*, 1036, **714**.
Bernardino de' Conti: Ritratto di cardinale, 1042, **718**.
Francesco Melzi: *Vertunno e Pomona*, 1061-1062, **737**.
Lorenzo Fasolo: *Sacra Famiglia*, 1094, 1096, **758**.
Defendente Ferrari: *Adorazione del Bambino*, 1120, **784**.
Sodoma: La *Carità*, 1136, **802**.

BESANÇON

Museo

Anonimo belliniano: *Ebbrezza di Noè*, 590-592, **373**.

BOLOGNA

Pinacoteca

Cima da Conegliano: *Madonna*, 503-504, **305**

BOSTON

Museo

Andrea Solario: Ritratto, 950, **637**.

Collezione Shaw
Cima da Conegliano: *Madonna*, 546 in nota

Raccolta Gardner
Liberale da Verona: *Natività*, 798.
Mantegna (scuola del): *Sacra Conversazione*, 815.

BREMEN

Kunsthalle
Bartolomeo Montagna: *Madonna*, 442, **262**.

BRESCIA

Sant'Alessandro
Vincenzo Civerchio: *Pietà*, 912.

San Francesco
Bembo (?): *Adorazione del Bambino*, 826, 838.

San Giovanni Evangelista
Vincenzo Civerchio: *Deposizione*, 921.

Collezione Averoldi (già nella)
Vittore Carpaccio: La *Vergine coi Santi Faustino e Giovita*, 750-752, **480**.

Galleria
Boccaccio Boccaccino: Ritratti, 676, **428**, **429**.
Vincenzo Civerchio: Trittico, 912, 918, **617**.

BRIGA MARITTIMA

Cappella della Madonna della Fontana
Giovanni Canavesio: Decorazione, 1096.

BRUNSWICH

Raccolta Vieweg
Filippo Mazzola: Ritratto, 605, **384**.

BRUXELLES

Museo
Ruggero van der Weyden (scuola di): Trittico, 828.

BUDAPEST

Galleria Nazionale
Pietro de Saliba: Copia dell'*Ecce Homo* di Antonello, 58 in nota, 100.
Gentile Bellini: *Caterina Cornaro*, 245-246, **141**.
Vincenzo Catena: *Sacra Conversazione*, 564, **348**.
Id.: *Madonna, Santi e un adoratore*, 564-565, **350**.
Filippo Mazzola: *San Cristoforo*, 605.
Marco Basaiti: *Santa Caterina*, 616, **397**.
Giovanni Speranza: *Madonna*, 658, **421**.
Anton Maria da Carpi: *Madonna*, 677.
Ambrogio Bergognone: *Deposizione di Cristo*, 890, **589**.
Giov. Antonio Boltraffio: *Madonna col Bambino*, 1030-1032, **708**.

CAEN

Museo
Vittore Carpaccio: *Madonna e Santi*, 750.

CAGLIARI

Museo
Artista spagnolo del sec. XV: Ancona di *San Bernardino*, 110-112, **59**, **60**.
Giovanni Barcels: Ancona, 114, **61**, **62**.
Maestro sardo della fine del secolo XV: Ancona del *Presepio*, 114, **63**.

CANFORD

Collezione Wimborne
Cima da Conegliano: *Dio Padre*, 546 in nota.

CAPODISTRIA

Chiesa di Sant'Anna
Cima da Conegliano: Pala, 501, 543-544.

Cattedrale
Vittor Carpaccio: *Madonna e santi*, 757 in nota.

CARTIGLIANO

Chiesa parrocchiale
Bartolomeo Montagna: Pala d'altare, 472-474, **283**.

CASAL MONFERRATO

Collezione Visconti
Eusebio Ferrari: *Natività*, 1118-1119.

CASSEL

Museo
Niccolò Giolfino: *Madonna e Santi*, 810.

CASTELBUONO

Chiesa dell'abbazia di Santa Maria del Parto
Pietro Rozzolone (attrib. a): Pentittico, 210 in nota.

Matrice vecchia
Antonello de Saliba: Pala d'altare, 94.

Chiesa maggiore
Pietro Rozzolone (attribuito a): Trittico, 210 in nota.

CASTELFRANCO VENETO

Chiesa parrocchiale
Giorgione: Pala, 766-770, **493**.

CASTELSARDO

Chiesa parrocchiale
Scuola sarda della fine del secolo XV, 116.

CATANIA

Museo Civico
Antonello de Saliba: *Madonna col Bambino*, 92, 96, **51**.

CATANZARO

Museo
Antonello da Saliba: *Madonna*, 92.

CEFALÙ

Museo Civico
Antonello da Messina: Ritratto, 28, **14**.

CHATSWORTH

Collezione del Duca di Devonshire
Giov. Antonio Boltraffio: Ritratto, 1029, **706**.

CHIAVARI

Santa Chiara
Lorenzo Fasolo: *Crocefissione*, 1094.

CHIOGGIA

San Domenico
Vittor Carpaccio: *San Paolo*, 757-758 in nota.

CHIUSA SCLAFANI

Chiesa di Santa Caterina
Pietro Rozzolone (attribuito a): *Madonna*, 209, 210 in nota.
Id.: *Santa Caterina*, 210 in nota.

Chiesa Principale
Pietro Rozzolone (attr. a): *San Giovanni Battista e San Niccolò di Bari*, 209, 210 in nota.

CIMIEZ

Chiesa
Ludovico Brea: *Pietà*, 1081.
Id.: *Crocefissione*, 1082-1083.

CINGOLI

Sant'Esuperanzio
Antonio Solario: Affresco, 664-666, **423**.

CIRIÈ

Confraternita del Rosario
Defendente Ferrari: L'*Assunzione*, 1120.

COLOGNA VENETA

Cattedrale
Bartolomeo Montagna: Pala, 439.
Id.: *Natività*, 496 in nota.

COLONIA

Museo

Bramantino: *Filemone e Bauci*, 993-994, **673**.

COMO (prov. di)

Villa della Gazzada, Coll. Cagnola

Cavazzola: *Madonna col Bambino*, 811, 814.

CONEGLIANO

Duomo

Cima da Conegliano: Pala, 500, 508, **307**.

CORDENONS

Raccolta Galvani

Giovanni Bellini: *Madonna*, 260-262, **144**.

CORLEONE

Chiesa del convento dei Carmelitani

Tommaso de Vigilia (attr. a): *Madonna del Carmine*, 192 in nota.

CORNEDO (in Val d'Agno)

Chiesa

Giovanni Buonconsiglio: Ancona, 635, 640.

CRACOVIA

Conte Potocki

Cima da Conegliano: *Cristo e i Dottori*, 546 in nota.

CREA

Santuario

Macrino d'Alba: *Madonna e Santi*, 1104, 1110.

CREMONA

Sant'Agostino

Bonifacio Bembo: *Ritratti di Francesco Sforza e di Bianca Maria Visconti*, 822, 824.

Duomo

Boccaccio Boccaccino: Affreschi, 674-675, 676.

Museo Ala Ponzoni

Boccaccio Boccaccino: Ancona, 672-673, **425**.

Bembo (?): *Madonna con Angeli*, 824-825, **537**.

Id.: I *Santi Giorgio e Domenico*, 825-826, **538-539**.

DES ARCS

Chiesa Parrocchiale

Ludovico Brea: *Madonna col Bambino*, 1082.

DIANO BORELLO

Antonio Brea: L'*Arcangelo Michele e Santi*, 1091.

DOLCE ACQUA

Chiesa

Ludovico Brea: *Santa Devota*, 1082.

DRESDA

Galleria

Antonello da Messina: *San Sebastiano*, 46-52, **25-28**.

Cima da Conegliano: *Presentazione al tempio*, 524-528, **323**.

Id.: *Cristo*, 546 in nota.

Vincenzo Catena: *Sacra Famiglia e Sant'Elena*, 566.

Jacopo de' Barbari: *Cristo benedicente*, 683, **432**.

Id.: *Sante Barbara e Caterina*, 683, **433-434**.

Bartolomeo Veneto: *Erodiade*, 698.

DUSSELDORF

Accademia

Cima da Conegliano: *Madonna e Santi*, 546 in nota.

Esposizione del 1904. Collezione del principe di Wied

Giampietrino: *Leda*, 1044.

ENGELWOOD (America)

Collezione Platt

Giovanni Bellini: *Madonna*, 308, **179**.

ESTE

Chiesa della Consolazione

Cima da Conegliano: 501, 518-520, **320**.

FERMO

Chiesa del Carmine
Antonio Solario: *Madonna*, 666.

FERRARA

Museo
Carpaccio: Il *Transito della Vergine*, 737-738, **471**.

FILADELFIA

Collezione Johnson
Antonello da Messina: Ritratto, 28-31, **15**.
Giovanni Bellini: *Madonna*, 266-270, **149**.
Bartolomeo Montagna: *Madonna col Bambino e i Santi Niccolò da Bari e Lucia*, 440-441, **259**.
Cima da Conegliano: *Sileno*, 540, **336**.
Girolamo da Santacroce: *Sacra Conversazione*, 562, **345**.
Jacopo de' Barbari: Scena erotica, 684-686, **435**.
Vittor Carpaccio: Scena mitologica, 758 in nota.
Sebastiano del Piombo: *Madonna*, 773, **495**.
Liberale da Verona: L'*Evangelista Giovanni*, 800-801, **521**.
Niccolò Giolfino: Il *Trionfo di Sileno* e *Sileno dormiente*, 810.
Vincenzo Foppa: *Madonna*, 848.
Andrea Solario: *Madonna col Bambino e divoti*, 952-953, **639**.
Ambrogio de Predis: Ritratto, 1012.

Collezione Wilstach
Macrino d'Alba: Ancona, 1103, 1105, **769**.

FINALE (Liguria)

San Biagio
Bernardino Fasolo: Quadro, 1094.

FIRENZE

Chiesa de' Servi, cappella Brancacci
Masaccio: Affreschi, 834.

Collezione Volpi
Giovanni Bellini: *Crocefissione*, 274, **153**.
Cima da Conegliano: *David e Jonathan*, 536, **332**.

Collezione Loeser
Giov. Antonio Boltraffio: 1025-1026, **702**.

Galleria Corsini
Antonello da Messina (attribuito a): *Crocefissione*, 70 in nota, 89, **48**.

Galleria Pitti
Boccaccio Boccaccino: La *Zingarella*, 674.
Tiziano: Il *Concerto*, 428.
Lotto (attribuito a): Le *Tre età dell'uomo*, 986.

Galleria degli Uffizi
Giovanni Bellini: *Allegoria sacra*, 340-344, **201**.
Pietro Duja: *Sacra Conversazione*, 579.
Vittore Carpaccio: Frammento di *Crocefissione*, 720, 721, **458**.
Id.: Disegno per la stanza da letto di Sant'Orsola, 706, **446**.
Giov. Antonio Boltraffio: *Narciso*, 1026-1027, **704**.

FORLÌ

Museo
Baldassare Carrari: *Incoronazione della Vergine*, 603.

FRANCOFORTE

Museo dell'Istituto Staedel
Antonello (scuola di): Busto di *San Sebastiano*, 70 in nota, 101-102.
Cima da Conegliano: *Madonna*, 532-534, **328**.
Alberto Dürer: *Fanciulla orante*, 698.
Bartolomeo Veneto: La *Cortigiana*, 699.
Vittor Carpaccio: *Madonna*, 758 in nota.
Cavazzola: *Madonna*, 812.
Macrino d'Alba: Pala, 1110, **771-773**.

FREJUS

Cattedrale
Giacomo Durandi: Ancona, 1081.

GALLIO

Chiesa parrocchiale

Francesco e Bartolomeo Nasocchi: Pala, 660.

GEMONA

Chiesa delle Grazie

Cima da Conegliano: *Madonna*, 500, 546 in nota.

GENOVA

Accademia ligustica

Bernardino Fasolo: *Natività*, 1094.

Sant'Ambrogio

Teramo di Piaggio e Antonio Semino: Il *Martirio di Sant'Andrea*, 1102.

Chiesa del Carmine

Ludovico Brea, Lorenzo Fasolo e Giovanni Barbazelata, 1082.

Santa Maria di Castello

Giusto d'Alemagna: *Annunciazione*, 1078-1080.
Ludovico Brea: *Ognissanti*, 1082.
Pierfrancesco Sacchi: *Tre Santi*, 1096, **759**.
Giovanni Mazone: Trittico, 1098, **763**.

Santa Maria in Carignano

Pierfrancesco Sacchi (?): Ancona, 1096, **760**.

Palazzo Bianco

Leonardo da Pavia: Quadro, 829, 1093.
Ludovico Brea: *Crocefissione*, 1081.
Antonio Brea: Quadro, 1090.

Palazzo Spinola

Andrea Solario: *Ecce Homo*, 26 in nota.

Santuario del Monte

Bernardino Fasolo: Quadro, 1094.

GLASGOW

Galleria

Bartolomeo Montagna: *Madonna e Santi*, 496 in nota.
Vincenzo Catena: *Madonna e Santi*, 564, **349**.
Bartolomeo Veneto: *Santa Caterina*, 699, **442**.

GONNOSTRAMATZA (in Sardegna)

Lorenzo Cavaro: Ancona, 116.

HANNOVER

Museo

Sodoma: *Lucrezia*, 1137-1138.

HIGHNAM COURT

Collezione Parry

Bartolomeo Montagna: *Sacra Famiglia*, 496 in nota.

KLOSTER-NEUBURG

Lazzaro Bastiani: *Annunciazione*, 381.

ISOLABELLA

Castello

Bernardino Butinone: Pala d'altare, 866-867, **568**.
Giov. Antonio Boltraffio: Ritratto, 1037, 1040, **716**.

IVREA (presso)

Ex-convento di San Bernardino

Spanzotti e aiuto?: Affreschi della vita di Cristo, 1112-1118, **776-783**.

JESI

Museo civico

Pier Paolo Agabiti: Quadri, 678 in nota.

LIPSIA

Museo

Francesco Bissolo: *Sacra Conversazione*, 581, **364**.

LIVERPOOL

Collezione Roscoe

Vincenzo Catena: Tavola votiva, 564.

LODI

Sant'Agnese

Albertino e Martino Piazza: Ancona, 927.

Incoronata

Ambrogio Bergognone: Pitture, 884.
Id.: *Storie della Vergine*, 895-897, **594-595**, **597-598**.

Giovanni della Chiesa: *Madonna col Bambino*, 925-927.
Id.: *Santa Caterina*, 925-927.
Albertino e Martino Piazza: Polittico, 927, **623**.

LONDRA

Collezione Benson
Antonello da Messina: *Madonna*, 39-42, **21**.
Vincenzo Catena (seguace di): *Sacra Conversazione*, 571, **356**.
Francesco Bissolo: *Annunciazione*, 581.
Baldassare Carrari: *Adorazione de' Magi*, 604.
Vittore Carpaccio: *Santa leggente*, 730, **465**.

Collezione Brownlow
Anonimo seguace di Vincenzo Catena: 578, **361**.

Collezione Carysfort
Cesare da Sesto: *Sacra Conversazione*, 1066, **743**.

Collezione Colnaghi (già)
Giovanni Bellini: *San Francesco riceve le stimmate*, 310-314, **180**.

Collezione Dowdeswell
Bernardino Butinone: *Due Santi*, 869-870.

Collezione Farrer
Bartolomeo Montagna: *Madonna*, 446-447, **264**.

Collezione Heseltine
Anonimo belliniano: Miniatura, 558, **343**.
Anonimo seguace del Catena: *Sacra Famiglia*, 574, **357**.

Collezione Holford
Bartolomeo Veneto: Ritratto, 698.

Collezione Horner
Cima da Conegliano: *Resurrezione*, 546 in nota.

Collezione Howorth
Lazzaro Bastiani: Trittico, 389-390, **231**.

Collezione Lucas
Bartolomeo Montagna: *Madonna*, 486, **296**.

Collezione Kennard
Cima da Conegliano: *San Girolamo*, 512-514, **313**.

Collezione Fairfax Murray
Antonello (scuola di): *San Sebastiano*, 70 in nota, 86-89, **47**.
Andrea Solario: *Annunciazione*, 946, 964-966, **650**.
Giampietrino: *Madonna*, 1048-1051, **727**.

Collezione Mond
Gentile Bellini: *Madonna*, 227-232, **126**.
Bartolomeo Montagna: *Madonna*, 465, **278**.
Vincenzo Catena: Tavola votiva, 563.

Collezione Neville Abdy (già)
Vittor Carpaccio: *Meditazione sulla passione*, 558 in nota.

Collezione Nortbrook
Rocco Marconi: *Madonna*, 586, **368**.

Collezione Northwich
Gentile Bellini (attr. a): Ritratto di Maometto II, 227 in nota.

Collezione privata
Anonimo leonardesco: Il *Battista*, 1073, **746**.

Collezione Samuelson
Bartolomeo Montagna: *Madonna*, 496 in nota.

Collezione Taylor
Cima da Conegliano: Lunetta con Madonna e Santi, 514.

Collezione Wallace
Cima da Conegliano: *Santa Caterina*, 514, **315**.

Collezione Ward
Giovanni Buonconsiglio: *Cristo*, 636.

Collezione Wertheimer
Antonio Solario: *Madonna*, 666.

Collezione Willet
Antonello: Ritratto, 26, 28, **13**.

Grafton Gallery (esposte nella)
Anonimi leonardeschi: Il *Battista*, 1071-1072.

Galleria nazionale
Antonello da Messina: *Cristo benedicente*, 3 4, 8-10, **2**, 72.
Id.: *La Crocefissione*, 5, 64-66, **35**.
Id.: *San Girolamo*, 14-18, **5**.
Id.: Ritratto, 32, **17**.
Gentile Bellini (attribuito): *S. Pietro Martire*, 246 in nota.
Id.: *Ritratto di matematico*, 246 in nota.
Giovanni Bellini: *Orazione nell'orto*, 278-280, **155**.
Id.: *Il Redentore che versa sangue dal costato*, 288-289, **161**.
Id.: *Madonna*, 351, **207**.
Id.: *Il doge Loredano*, 364, **214**.
Alvise Vivarini: *Madonna*, 416-418, **247**.
Id.: Ritratto, 422, **251**.
Id.: Ritratto, 432-434, **256**.
Bartolomeo Montagna: *Madonna*, 442, **261**.
Id.: *Madonna*, 496 in nota.
Cima da Conegliano: Pala, 501.
Id.: *San Tommaso*, 518.
Id.: *Madonna*, 528, 529, **324**.
Id.: *Madonna*, 532, **327**.
Id.: *San Girolamo*, 536, **333**.
Id.: *Ecce Homo*, 546 in nota.
Bellini (seguace dei): *Il doge Mocenigo davanti alla Vergine*, 556.
Anonimo seguace del Catena: *Un cavaliere in adorazione della Vergine*, 574, 577, **359**.
Bissolo: Ritratto muliebre, 582.
Rocco Marconi: *Madonna*, 586, **368**.
Anonimo belliniano: *Madonna*, 590, **372**.
Francesco Tacconi: *Madonna*, 604, **383**.
Filippo Mazzola: *Sacra Conversazione*, 605.
Marco Basaiti: *Madonna*, 614.
Girolamo Mocetto: Due tavolette con la *Strage degli Innocenti*, 626.
Antonio Solario: *Santa Caterina* e *Sant'Apollonia*, 667.
Boccaccio Boccaccino: *Andata di Cristo al Calvario*, 671.
Marco Marziale: *Circoncisione*, 688, 693, 694, **436**.
Id.: *Madonna e Santi*, 689-692, **437**.
Bartolomeo Veneto: Ritratto di Ludovico Martinengo, 699.
Francesco Morone: *Madonna*, 787, **504**.
Girolamo dai Libri: *Sant'Elisabetta e la Vergine col Bambino*, 792-793, **512**.
Liberale da Verona: *Madonna*, 798, **517**.
Id.: *Morte di Didone*, 801-802, **522**.
Vincenzo Foppa: *Adorazione de' Magi*, 860.
Ambrogio Bergognone: *Madonna*, 890, **588**.
Id.: Trittico, 891-892, **590**.
Ambrogio de Predis: La *Vergine delle rocce*, 938-941, **630-632**, 1010.
Andrea Solario: Ritratto di senatore veneto, 948-950, **636**.
Id.: Ritratto, 957-958, **643**.
Id.: *Madonna col Bambino*, 968, **653**.
Ambrogio de Predis: Ritratto, 1020, **695**
Gio. Antonio Boltraffio: *Narciso*, 1028.
Id.: *Madonna*, 1036, **713**.

Buckingham Palace
Antonello da Messina (copia da): *Ecce Homo*, 58 in nota.

LONIGO

Chiesa arcipretale
Benedetto Montagna: Quadro, 634.

LOVERE

Galleria Tadini
Vincenzo Civerchio: *Battesimo*, 913.

LUTSCHENA

Collezione del barone Speck von Stenburg
Cima da Conegliano: *Madonna e Santi*, 546 in nota.

MACERATA

Madonna della Misericordia
Antonio Solario: *Madonna della Misericordia*, 666.

MADRID

Museo del Prado
Vincenzo Catena: *Consegna delle chiavi*, 566-568, **353**.

Cesare da Sesto: *Vergine col Bambino e Sant'Anna*, 1064, **739**.

MAIDSTONE (dintorni di), Addlington Castle

Collezione Conway

Vincenzo Foppa: *Cristo sul sarcofago*, 848-849, **555**.

MELEGNANO

Basilica

Ambrogio Bergognone: Tavola, 884.

MESSINA

Cattedrale (già)

Giovan Salvo d'Antonio: 104, **57**.

Museo

Antonello da Messina: Trittico, 8, 18-22, **6-10**, 42.

Maestro siciliano educato a Napoli: *Sacra Famiglia*, 144.

Maestro della seconda metà del secolo XV: La *Messa di S. Gregorio*, 170.

Anonimo seguace del Catena: *Sacra Famiglia*, 574, **358**.

Oratorio della Pace (già)

Antonello da Messina (seguace di): *Madonna del Rosario*, 106, **58**.

MEZZANE DI SOTTO (nel Veronese)

Chiesa

Giovanni Caroto: Pala, 818.

MEZZOLDO

Chiesa

Lattanzio da Rimini: Quadro, 601-602.

MIGLIONICO (in Basilicata)

Chiesa

Cima da Conegliano: *Madonna*, 500.

MILANO

Collezione Albertini

Agostino da Lodi: *Madonna*, 978-980, **661**.

Collezione Bagatti-Valsecchi

Giovanni Bellini: *Santa Giustina*, 316-318, **182**, 339.

Collezione Cologna

Bartolomeo Montagna: *Madonna*, 496 in nota.

Collezione Crespi (già)

Antonello (scuola di): Busto di *S. Sebastiano*, 70 in nota, 102 in nota.

Giovanni Bellini: *Madonna*, 266, **148**.

Marco Basaiti: *Sacra Conversazione*, 614, **392**.

Bartolomeo Veneto: *Madonna*, 694.

Id.: Ritratto, 698.

Albertino Piazza: Trittico, 928, **624**.

Andrea Solario: *Ecce Homo*, 956-957, **642**.

Id.: *Madonna*, 958, **644**.

Id.: *Madonna addolorata*, 969, **655**.

Giov. Antonio Boltraffio: *Madonna col Bambino*, 1024-1025, **701**.

Giampietrino: *Madonna*, 1044-1046, **723**.

Id.: *Madonna col Bambino*, 1051-1052, **729**.

Marco d'Oggiono: Trittico, 1054.

Collezione Frizzoni

Giovanni Bellini: *Madonna*, 262-266, **146**.

Bartolomeo Montagna: *San Girolamo*, 496 in nota.

Cavazzola: *Madonna*, 812.

Vincenzo Foppa: *Madonna col Bambino e S. Giovannino*, 852-854.

Collezione Gallarati-Scotti

Andrea Solario: Ritratto di Domenico Morone, 975, **660**.

Collezione Fratelli Grandi

Giovanni Bellini: *Madonna*, 262, **145**.

Bartolomeo Montagna: *Madonna*, 496 in nota.

Id.: *San Sebastiano*, 496 in nota.

Collezione del Mayno

Bramantino: *Ecce Homo*, 992, **672**.

Collezione Perego
Bartolomeo Veneto: Due ritratti, 698.

Collezione privata
Liberale da Verona: *Madonna*, 796, **516**.
Giov. Antonio Boltraffio: *San Sebastiano*, 1028.

Collezione Noseda
Bernardino Butinone: Tondi coi *Santi Agostino e Ambrogio*, 864-865.

Collezione Scotti
Bernardino Butinone: *Madonna e angeli*, 870, **577**.

Collezione Trivulzio
Antonello da Messina: Ritratto, 56-58, **32**.
Giovanni Bellini (seguace di): *Madonna*, 555-556, **342**.
Vincenzo Foppa: *Madonna*, 847-848, **554**.

Collezione Vittadini (ora ad Arcore)
Ambrogio Bergognone: *Madonna allattante*, 901, **602**, 909.
Cesare Magno: *Madonna*, 1060.

Chiesa di Sant'Ambrogio
Bernardo Zenale: Trittico, 872-874, **579**.

San Celso
Ambrogio Bergognone: *Battesimo di Cristo*, 887, **587**.
Id.: *Adorazione del Bambino*, 904.

Sant'Eustorgio: cappella Portinari
Maestro lombardo: Affreschi, 829-836, **540-549**, 847, 861, 880, 884.

Santa Maria delle Grazie
Butinone: Figure di Santi, 869-870.
Marco da Oggiono: Quadro, 1076.

Id., Refettorio
Donato da Montorfano: *Crocefissione*, 928-929.
Leonardo da Vinci: L' *Ultima Cena*, 929, 942-945, **633**.
Andrea Solario: Copia della *Cena* di Leonardo, 948.

San Pietro in Gessate
Zenale e Butinone: Affreschi della cappella Griffi, 863, 870.

San Satiro
Ambrogio Bergognone: Pitture, 884.

San Sempliciano
Ambrogio Bergognone: *Incoronazione della Vergine*, 905, **605-607**.

Galleria Ambrosiana
Antonio Solario: *Testa di San Giovanni*, 669.
Bernardino Butinone: *Due Santi Vescovi*, 868-869, **575-576**, 913.
Ambrogio Bergognone: Pala, 884, 886, **584**.
Bramantino: *Natività*, 989-992, **671**.
Id.: Trittico, 1002-1003, **680**.
Ambrogio de Predis: Ritratto, 1014, **693**.
Scuola di Leonardo: Ritratto, 1020-1021, **696**.
Marco d'Oggiono: *Madonna*, 1054, **732**.

Galleria Borromeo
Filippo Mazzola: Ritratto, 605.
Bernardino Butinone: *Battaglia*, 866, **567**.
Macrino d'Alba: Ritratto, 1104.

Galleria di Brera
Gentile Bellini: *Predica di San Marco*, 246, **142**, 258.
Giovanni Bellini: *Madonna*, 258.
Id.: *Pietà*, 289-291, **162-163**.
Id.: *Madonna*, 304-305, **176**.
Id. (discepolo di): *Madonna*, 368, **221**.
Lazzaro Bastiani: *Storie di San Girolamo*, 386-387, **227-229**.
Alvise Vivarini: *Redentore*, 400, 428
Bartolomeo Montagna: Pala, 438, 468-472, **282**.
Cima da Conegliano: *San Pietro in cattedra*, 501, 546, **340**.
Id.: *San Pietro Martire*, 524, **322**.
Id.: *San Girolamo*, 536, **331**.
Giovanni Mansueti: *Storia di San Marco*, 560.
Francesco Bissolo: *Tre Santi*, 581.
Girolamo Pennacchi: *Cristo sul sarcofago*, 596 in nota.

Niccolò Rondinello: *Apparizione di Giovanni Evangelista a Galla Placidia*, 602.
Id.: Pala, 602.
Baldassare Carrari: Ancona, 603.
Filippo Mazzola: Ritratto, 605-606, **385**.
Benedetto Montagna: *Madonna*, 634.
Francesco Verla: Quadro, 656.
Giovanni Speranza: *Sacra Conversazione*, 659, **422**.
Giovanni Martini: *Sant' Orsola e le Vergini*, 679.
Vittore Carpaccio: *Presentazione al tempio*, 733-735, **468**.
Id.: *Sposalizio della Vergine*, 735-736, **469**.
Id.: *Disputa di Santo Stefano*, 753-754, **482**.
Francesco Morone: Ancona, 786-787, **503**.
Michele da Verona: *Crocefissione*, 789, **507**.
Liberale da Verona: *San Sebastiano*, 800, **520**.
Vincenzo Foppa: Polittico, 849-852, **556-558**.
Id.: Predella, 852.
Id.: *Madonna col Bambino e Santi*, 856, **561**.
Id.: *San Sebastiano*, 856, **562**.
Bernardino Butinone: *Madonna e Santi*, 862, 864, **564**.
Id.: *Madonna*, 870-872, **578**.
Ambrogio Bergognone: *Assunta*, 884, 905, **604**.
Id.: *Madonna incoronata dagli angeli*, 894-895, **593**.
Id.: *San Girolamo*, 908.
Id.: *Madonna col Bambino, Santa Chiara e un Certosino*, 909, **608**.
Bernardo Bergognone: *San Rocco*, 908 in nota.
Vincenzo Civerchio: *Natività*, 917-918.
Id.: *Madonna col Bambino e angeli*, 918.
Id.: *Natività*, 918.
Ambrogio Bevilacqua: *Madonna e Santi*, 924.
Andrea Solario: *Madonna col Bambino*, 946, **634**.
Id.: Ritratto, 950-952, **638**.
Id.: *Madonna col Bambino e Santi*, 953-956, **640**.
Agostino da Lodi: *I Santi Agostino e Giovanni*, 978, 985-986, **666**.
Bramantino: *Sacra Famiglia*, 1001-1002, **679**.
Id.: *Madonna col Bambino e angeli*, 1003-1004, **681**.
Id.: *Crocefissione*, 1004-1006, **682**.
Seguace di Leonardo: Ritratto, 1014-1018.
Giov. Antonio Boltraffio (attribuito a): Frammento di una pala d'altare con due coniugi adoranti, 1032.
Id.: *Ritratto di Girolamo Casio*, 1036-1037, **715**.
Bernardino de' Conti: *Madonna col Bambino e San Giovannino*, 1042, 1043, **720**.
Anonimo maestro lombardo: Pala, 1043-1044, **721**.
Marco d'Oggiono: *I tre Arcangeli*, 1054-1055, **733**.
Id.: *Assunzione*, 1056, **734**.
Francesco Napoletano: *Madonna col Bambino*, 1059.
Cesare Magno: *Sacra Famiglia*, 1060, **736**.
Cesare da Sesto: *Madonna*, 1066, **741**.
Anonimo leonardesco: *Madonna col Bambino*, 1071, **745**.
Gaudenzio Ferrari: *Presepe*, 1140-1144, **805**.

Museo del Castello

Antonello da Messina: *Ritratto di umanista*, 58-59, **33**.
Girolamo Mocetto: *Sant' Elena*, 626, **405**.
Vincenzo Foppa: I *Santi Giovanni e Francesco*, 838.
Id.: *Madonna*, 842, **552**.
Id.: *Martirio di San Sebastiano*, 838, 857-859, **563**, 918.
Vincenzo Civerchio: *Santi*, 915-919, **614-615**.
Id.: Ritratto, 920, **618**.
Giov. Antonio Boltraffio: *Santi e divoti*, 1024, **699-700**.
Id.: Ritratto, 1026, **703**.
Giampietrino: *Madonna*, 1051, **728**.
Marco da Oggiono: Polittico, 1076.
Defendente Ferrari: *Santi e divoti*, 1125, **792-793**.

Museo Poldi Pezzoli

Giovanni Bellini: *Cristo sul sarcofago*, 281-282, **157**.
Bartolomeo Montagna: *Santi Girolamo e Paolo*, 466, 468, **280-281**.
Id.: Due tondi a ornamento di un cassone nuziale, 496 in nota.
Cima da Conegliano: *Testa di donna*, 546 in nota.
Girolamo da Santacroce: Ritratto, 562.
Marcello Fogolino: *Madonna*, 650.
Vittor Carpaccio: Ritratto, 758 in nota.
Gottardo Scotti: Trittico, 828.
Vincenzo Civerchio: *Santo Stefano e Sant'Antonio*, 913-914, **611-612**.
A. Bergognone: *Madonna e Angioli*, 927-928.
Andrea Solario: Il *Riposo in Egitto*, 946.
Id.: *Madonna col Bambino*, 956, **641**.
Id.: *Madonna col Bambino*, 960, **646**.
Id.: *Santa Caterina*, 964, **648**.
Id.: Il *Precursore*, 964, **649**.
Id.: *Ecce Homo*, 967-968, **651**.
Id.: *Riposo in Egitto*, 946, 973-975, **659**.
Ambrogio de Predis: *Ritratto di Francesco Brivio*, 1010-1012, **690**.
Gio. Antonio Boltraffio: *Madonna*, 1033, **710**.
Cesare da Sesto: *Madonna*, 1064, **740**.

MILAZZO

Santa Maria della Catena

Antonello de Saliba: *Santi Pietro e Paolo*, 94.

MODENA

Galleria estense

Antonello da Messina (attribuito a): Ritratto, 70 in nota.
Bartolomeo Montagna (attr. a): *Madonna*, 496 in nota.
Cima da Conegliano: *Pietà*, 508, **309**.
Girolamo Mocetto: Ritratto, 625-626.
Gian Francesco Caroto: *Madonna cucitrice*, 814-815, **531**.
Agostino da Lodi: *Madonna col Bambino e San Sebastiano*, 980-981, **663**.

MONACO DI BAVIERA

Alte Pinacothek

Antonello da Messina: L'*Annunciata*, 39, **20**.
Gentile Bellini (attribuito a): Ritratto di giovane, 248 in nota.
Cima da Conegliano: *Sacra Conversazione*, 513, **314**.
Marco Basaiti: *Sacra Conversazione*, 614, **393**.
Id.: *Deposizione*, 614, **394**.
Liberale da Verona: *Pietà*, 798-800, **518**.
Gian Francesco Caroto: *Madonna*, 815.

MONACO (Principato di)

Chiesa parrocchiale

Lud. Brea: Tavola di *San Nicola*, 1082.

MONFORTE

Chiesa municipale

Antonello de Saliba: Pala d'altare, 94.

MONOPOLI (nelle Puglie)

Cattedrale

Gentile Bellini (attribuito): *San Girolamo*, 248 in nota.
Giovanni Bellini: *San Pietro Martire*, 291, **164**.

MONREALE

Magazzino del Duomo

Tommaso de Vigilia: *San Giovanni Evangelista*, 174, 178-180, 190, **104**.

MONTAGNANA

Duomo

Giovanni Buonconsiglio: *Madonna e Santi*, 636, 642.
Id.: I *Santi Caterina, Nicolò da Tolentino e l'arcangelo Raffaele*, 636, 643.

MONTALTO LIGURE

Ludovico Brea e Girolamo di Genova: *San Giovanni Battista e altri Santi*, 1081.

MONTECCHIO MAGGIORE

Chiesa

Giovanni Buonconsiglio: Pala, 646.

MONTEFIORENTINO

Chiesa

Alvise Vivarini: Polittico, 399, 400-404, **237**.

MONTEOLIVETO MAGGIORE

Chiostro

Sodoma: Affreschi, 1127-1136, **796-801**.

MONZA

Archivio capitolare

Zanetto Bugatto (attribuiti a): *Ritratti di Francesco Sforza e di sua moglie*, 828.

MORI

Chiesa parrocchiale

Francesco Verla: Quadro, 656.

MURANO

San Donato

Lazzaro Bastiani: Lunettone, 380, 388.

Santa Maria degli Angeli

Pier Maria Pennacchi: Parti del soffitto, 600.

San Pietro Martire

Giovanni Bellini: Pala d'altare, 258, 336-339, **197-199**.

Francesco Rizzo: *Madonna e Santi*, 585-586.

Rocco Marconi: *Assunzione*, 586, **369**

Agostino da Lodi: Ancona, 982-983, **665**.

NAPOLI

Cappella del Pontano

Pittore pinturicchiesco: Affreschi, 150.

Chiesa di San Domenico Maggiore

Pittore napoletano della metà del sec. XV: *San Domenico*, 124, **67**.

Bramantino: Affreschi nella cappella Carafa, 126, 988, 994-996, **674-677**.

Santa Maria Donnaregina

Pittore pinturicchiesco: Affreschi, 150

San Gaetano

Riccardo Quartararo (attribuita a): *Madonna*, 207 in nota.

San Giovanni a Mare

Riccardo Quartararo (attribuita a): *Madonna*, 207 in nota.

San Lorenzo

Jacomart Baçò (scuola di): *San Francesco*, 120, 126, **68**.

Santa Maria di Piedigrotta

Maestro napoletano della metà del sec. XV: *Deposizione*, 141, 142, **80**.

Chiesa di Monteoliveto

Pittore seguace di Piero della Francesca: *Annunciazione*, 122-124, **65**, **66**.

Anonimo pittore del principio del sec. XVI: Affreschi, 124.

Riccardo Quartararo: L'*Ascensione*, 150, 200, 207.

San Pietro Martire

Maestro napoletano: Pala di San Pietro Martire, 128-141, **70-79**.

Mario Laurito: Trittico, 156.

Santi Severino e Sosio

Maestro della fine del sec. XV: *Madonna e Santi*, 150, **94**.

Antonio Solario: *Affreschi della vita di San Benedetto*, nel chiostro, 152, 663, 668.

Riccardo Quartararo (attribuito a): Affresco, 207 in nota.

Museo di San Martino

Riccardo Quartararo (attribuita a): *Madonna*, 207 in nota.

Museo Nazionale

Antonello (attribuito a): Ritratto, 70 in nota, 84, **45**.

Maestro napoletano della metà del sec. XV: *San Girolamo*, 120, 126-128, **69**.
Maestro napoletano seguace del Bermeio: *San Michele*, 143, **81**.
Maestro napoletano della seconda metà del sec. XV: *Adorazione de' Magi*, 144, **82-83**.
Id.: *Adorazione de' Magi*, 144, **84-85**.
Id.: La *Pietà*, 144, **86**.
Id.: *Adorazione de' Magi*, 144, **87**.
Id.: *Adorazione dei pastori*, 144, **88**.
Id.: *Pietà*, 144, **89**.
Id.: *Presepe*, 144.
Id.: *San Michele*, 144-146, **91**.
Id.: Dittico nella maniera del Bourdichon, 146-150, **92-93**.
Ippolito Donzello (attribuita a): *Madonna e Santi*, 150, **95**.
Donzello (attribuita ai): *Madonna e Santi*, 150, **96**.
Giovanni Bellini: *Trasfigurazione*, 314-316, **181**.
Alvise Vivarini: Trittico, 399, 414, **244**.
Lorenzo Lotto: *Ritratto di Bernardo Rossi*, 628-630, 758-760, **486**.
Id.: Tavola votiva, 628.
Antonio Solario: *Madonna*, 666-667.
Id.: *San Martino che dona il manto al povero*, 669, **424**.
Agostino da Lodi: Tavola votiva, 986, **688**.
Cesare da Sesto: *Adorazione de' Magi*, 1067-1068.

NERVI

Chiesa parrocchiale
Teramo di Piaggio (attribuita a): Pala d'altare, 1102.

NEWPORT

Collezione Davis
Antonello de Saliba: *Madonna col Bambino*, 94-96.
Giovanni Bellini: *Madonna*, 272, **151**.

NEW-YORK

Metropolitan Museum
Gio. Antonio Boltraffio: Ritratto, 1029-1030, **707**.
Società Storica
Macrino d'Alba: *Natività*, 1104.

NIZZA

Antiquario Salomon
Esposizione del 1912
Francesco Brea: Quadro, 1090.
Monte di Pietà
Giovanni Miralieti: *Madonna della Misericordia*, 1081.

NOVARA

Museo Civico
Pietro da Saliba: *Ecce Homo*, 26 in nota, 100 in nota.

OLDENBURG

Raccolta granducale
Marco Basaiti: *Madonna*, 614, **396**.
Giampietrino: *Madonna*, 1046-1047, **724**.

OLERA

Chiesa
Cima da Conegliano: Polittico, 546 in nota.

ORGIANO

Chiesa
Bartolomeo Montagna: *Natività*, 438.

OSIMO

San Francesco
Antonio Solario: Pala d'altare, 663, 664.

PADOVA

Chiesa di Santa Maria in Vanzo
Bartolomeo Montagna: *Madonna e Santi*, 494, **302**.
Michele da Verona: *Crocefissione*, 790.
Galleria
Antonello (attribuito a): Ritratto, 70 in nota.
Pietro de Saliba: *Madonna*, 102.
Vincenzo da Treviso: *Circoncisione*, 579.
Andrea Previtali: *Madonna*, 592, **375**.

Marco Basaiti: *Madonna e Santi*, 616.
Girolamo Mocetto: *Santa Caterina*, 626, **406**.
Francesco Verla: *Madonna col Bambino e Giovannino*, 655.
Pier Paolo Agabiti: *Madonna e Santi*, 678.
Francesco Morone: *Madonna*, 782, **500**.

Scuola del Santo
Bartolomeo Montagna: *Storia di Sant'Antonio*, 439, 490.

PAGLIONE (presso)

Castello di Lucerame
Bartolomeo Bensa: Pala, 1080.

PALAZZOLO

Chiesa
Vincenzo Civerchio: Ancona, 912.

PALAZZOLO ACREIDE

Antonello da Messina: L'*Annunciazione*, 5, 22, 34-37, **18**.

PALERMO

Chiesa del Carmine
Tommaso de Vigilia (attr. a): *Madonna del Carmine*, 192 in nota.
Id.: *Sant'Angelo e Sant'Alberto*, 192 in nota.

Cattedrale
Riccardo Quartararo: *Santa Cecilia*, 204-207, **117**.

Chiesa di San Crispino
Pietro Rozzolone (attr. a): Tavola dei *Santi Crispino e Crispiniano*, 209, 210 in nota.

Chiesa della Gancia
Antonello Crescenzio: *Madonna di Monserrato*, 198, **114**.

Santi Giovanni e Giacomo
Pietro Rozzolone (attribuita a): La *Visitazione*, 209.

San Nicolò Reale
Tommaso de Vigilia: *San Nicolò di Bari*, 176, 188.

Chiesa di San Rocco
Pietro Rozzolone: I *Santi Cosma e Damiano*, 208, 210 in nota.

Santa Venera
Antonello Crescenzio (attribuito a): *Madonna col Bambino e Santi*, 198 in nota.

Collezione Santocanale
Maestro della metà del sec. XV: Il *Transito della Vergine*, 166-170, **100**.
Tommaso de Vigilia: Il *Battesimo*, 180-182, **105**.
Antonello Crescenzio (attribuito a): *San Giuseppe col Bambino*, 198 in nota.

Collezione Tasca Branciforti
Tommaso de Vigilia (attribuito a): Trittico, 192 in nota.

Museo Nazionale
Antonello da Messina: L'*Annunciata*, 39, 53-54, **29**.
Seguace di Antonello: I *Santi Girolamo, Gregorio e Agostino*, 77-79, **39-41**.
Maestro catalano della metà del sec. XV: *Sant'Uberto e un Santo vescovo*, 166, **99**.
Maestro siciliano del 1462: Trittico, 174, **102**.
Tommaso de Vigilia: Trittico, 176, 186-188, **110**
Id.: Polittico, 176-178, **103**.
Id.: Affreschi, 182-185, **106-109**.
Id.: *San Giovanni Evangelista*, 176, 188, **111**.
Antonello Crescenzio: Copia dello *Spasimo* di Raffaello, 198.
Id. (attribuita a): *Assunzione della Vergine*, 198 in nota.
Id.: *Madonna e Santi*, 198 in nota.
Id.: *Madonna e Santi*, 198 in nota.
Riccardo Quartararo: I *Santi Pietro e Paolo*, 200-202, **115**.
Id.: L'*Incoronazione della Vergine*, 202-204, **116**.
Id. (attribuita a): *Madonna con Santa Rosalia e quattro angeli*, 207 in nota.
Pietro Rozzolone: Abbozzo dei *Santi Pietro e Paolo*, 208.
Id. (attribuita): La *Pentecoste*, 209.

Palazzo Sclafani
Maestro catalano della metà del '400: *Il trionfo della morte*, 160-166, **97-98**.

Palazzo Torremuzza
Riccardo Quartararo (attribuito a): *Santi Giovanni e Giacomo*, 207 in nota.

PANSHANGER

Collezione Cowper
Bartolomeo Mantegna: *Madonna*, 496 in nota.

PARIGI

Collezione André
Maestro seguace di Piero della Francesca: *Ritratto di Alfonso II d'Aragona*, 122, **64**.
Pietro da Messina: *Madonna*, 102 in nota.
Lazzaro Bastiani: Predella, 387-388.
Girolamo da Vicenza: *San Sebastiano*, 660.
Vittor Carpaccio: *Messaggio delle Amazzoni*, 758 in nota.
Mantegna (copia dal): *Madonna*, 815.

Collezione Béarn
Alvise Vivarini: Ritratto, 432.

Collezione Cheramy
Vincenzo Foppa: *Ecce Homo*, 856, **560**.

Collezione del barone Lazzaroni (già nella)
Giovanni Bellini: *Madonna*, 346-348, **203**.

Collezione Schickler
Antonello da Messina: *Cristo*, 24, 54-56, **30**.
Alvise Vivarini: Ritratto, 422-426, **252**.

Museo del Louvre
Antonello da Messina: Il *Condottiero*, 5, 56, **31**.
Gentile Bellini (attribuito a): *Due teste*, 248 in nota.
Id. (attribuito): *Ricevimento di un ambasciatore veneto al Cairo*, 248 in nota.
Giovanni Bellini: Il *Redentore*, 282-284, **158**.
Bartolomeo Montagna: *Ecce Homo*, 474, **285**.
Id.: *Tre angeli*, 496 in nota.
Cima da Conegliano: *Madonna e Santi*, 543, **338**.
Vittor Belliniano (?): *Missione veneziana al Cairo*, 624.
Lorenzo Lotto: *San Girolamo*, 628, 758, **485**.
Vittore Carpaccio: *Predicazione di Santo Stefano*, 755-756, **484**.
Ambrogio Borgognone: La *Purificazione*, 897, **596**.
Pier Francesco Sacchi: I *quattro Dottori della Chiesa*, 922, **621**.
Leonardo da Vinci: La *Vergine delle rocce*, 932-941, **625-629**.
Andrea Solario: *Crocefissione*, 945.
Id.: *Madonna del Cuscino verde*, 960-964, **647**.
Leonardo da Vinci: La *Gioconda*, 958.
Andrea Solario: *Ritratto di Carlo d'Amboise*, 968, **652**.
Id.: *Testa di San Giovanni*, 669, 971-972, **657**.
Gio. Antonio Boltraffio: La *Vergine della famiglia Casio*, 1032-1033, **709**.
Marco d'Oggiono: *Madonna*, 1054, **731**.
Id.: *Sacra Famiglia*, 1055.
Cesare da Sesto: *Sacra Famiglia*, 1066, **742**.
Anonimo leonardesco: *Vierge aux balances*, 1070, **744**.
Id.: *Bacco*, 1072, 1073, **747**.
Scuola avignonese: *Pietà*, 1082-1083, **749**.
Scuola nizzarda: *Annunciazione e Santi*, 1091, 1093, **757**.
Lorenzo Fasolo: La *Famiglia della Vergine*, 1094.
Giovanni Mazone: *Natività e Santi*, 1096-1097, **762**.

PARMA

Duomo
Giovan Pietro Zarotti: *Madonna col Bambino e un divoto*, 608-609, **387-388**.

Sagrestia di San Giovanni
Cesare Cesariano: Soffitto, 1006-1009, **683-689**.

Pinacoteca
Cima da Conegliano: *Madonna e Santi*, 529-530, **325**.
Id.: *Madonna fra i Santi Michele e Andrea*, 530-532, **326**.

Cima da Conegliano: *Endimione, Apollo e Marsia*, 536-540, **334-335**.
Filippo Mazzola: *Madonna e Santi*, 604-605.
Cristoforo Caselli: Pala d'altare, 606-607, **386**.
Id.: *Madonna*, 607.
Id.: *Angeli musicanti*, 607-608.
Bernardino Butinone: *San Girolamo*, 864, **565**.

PAVIA

Cattedrale
Giampietrino: Pala, 1044.

Certosa
Bartolomeo Montagna: Pala, 458, **274**.
Ambrogio Bergognone: Pitture, 884.
Id.: Pala di Sant'Ambrogio, 886, **585**.
Andrea Solario: L'*Assunzione*, 948, 977-978.
Macrino d'Alba: Polittico, 1103, 1105.

Chiesa del Carmine
Leonardo Vidolenghi: Affresco, 829.

Santi Primo e Feliciano
Agostino da Vaprio: Ancona, 928.

Museo Malaspina
Antonello da Messina: Ritratto, 32, **16**.
Cima da Conegliano: *Cristo benedicente*, 546 in nota.
Girolamo Mocetto: Tavoletta, 626.

Scuola di Belle Arti
Ambrogio Bergognone: *Cristo portacroce*, 886-887, **586**.

PEGHERA

Chiesa
Jacopo Palma il Vecchio: *Cristo morto*, 774.

PESARO

Sant'Ubaldo
Giovanni Bellini: L'*Incoronazione*, 291-304, **165-172**.

PIACENZA

Museo
Antonello da Messina: *Ecce Homo*, 22-26, **11**.

PIAZZA BREMBANA

Fabbriceria
Lattanzio da Rimini: Pala di *San Martino*, 600-601, **381**.

PIENZA (dintorni di)

Convento di Sant'Anna in Camprena
Sodoma: Affreschi, 1127-1128, **794-795**.

PIETROGRADO

Collezione Delaroff
Bartolomeo Montagna (attr. a): *Madonna*, 496 in nota.
Id.: *Redentore*, 496 in nota.

Collezione Leuchtenberg
Cima da Conegliano: *Madonna*, 546 in nota.

Collezione Stroganoff
Gio. Antonio Boltraffio: *San Luigi*, 1029, **705**.

Galleria de l'Ermitage
Cima da Conegliano: *Pietà*, 508.
Id.: *Annunciazione*, 510-512, **311**.
Vincenzo Catena: *Sacra Conversazione*, 566.
Id. (seguace di): *Sacra Conversazione*, 571-573.
Ambrogio de Predis: *Madonna*, 1013-1014, **692**.
Francesco Melzi: Ritratto, 1062-1063, **738**.

PIGNA

San Bernardo
Giovanni Canavesio: Pitture murali.

PIRANO

San Francesco
Vittor Carpaccio: *Madonna e Santi*, 758 in nota.

PISA

Museo civico
Bermejo (attribuita a): *Santa Caterina*, 110.

PORNASSIO (presso Porto Maurizio)

Chiesa parrocchiale
Giovanni Canavesio: Affreschi della facciata, 1096.

POZZALE (Cadore)

Vittor Carpaccio: *Madonna e Santi*, 758 in nota.

PRAGA

Collezione Novack

Pasqualino: Tavola votiva, 586.

PRAGLIA

Monastero

Bartolomeo Montagna: *Crocefissione*, 496 in nota.

PRESBURGO

Collezione Palffy

Gio. Antonio Boltraffio: Tavola votiva, 1035-1036, **712**.

PRIMOLANO

Chiesa parrocchiale

Francesco e Bartolomeo Nasocchi: *Madonna e Santi*, 660.

RAGUSA INFERIORE

Collezione Arezzo di Donnafugata

Antonello da Messina (seguace di): *Madonna col Bambino*, 80, **43**.

RAPALLO

San Massimo

Bernardino Fasolo: Quadro, 1094.

RECANATI

Palazzo comunale

Lorenzo Lotto: Pala, 766, **492**.

REGGIO CALABRIA

Museo

Antonello da Messina: Frammento di una *Natività*, 10-11, **3**; *San Girolamo*, 12, **4**.

RICHMOND

Galleria Cook

Andrea Solario: Copia dell'*Ecce Homo* di Antonello, 58 in nota, 946-948, **635**.

Giampietrino: *Madonna col Bambino*, 1048, **726**.

Sodoma: *San Giorgio*, 1140, **804**.

Gaudenzio Ferrari: *Adorazione del Bambino*, 1144.

RIETI

Raccolta Potenziani

Giovanni Bellini: *Madonna*, 270-272, **150**.

RIMINI

Palazzo comunale

Giovanni Bellini: *Cristo sul sarcofago*, 66, 318-319, **183**.

ROMA

Collezione Bobrinscki (già)

Sodoma: *La Carità*, 1138-1139.

Collezione Hertz (ora nella Galleria Nazionale)

Antonello (scuola di): *Busto di San Sebastiano*, 70 in nota, 101, **54**, 102 in nota.

Andrea Solario: Ritratto di suonatrice, 968-969, **654**.

Collezione Menotti

Bartolomeo Montagna: *Madonna*, 496 in nota.

Collezione Visconti Venosta: *Madonna*, 902, **603**.

Galleria Borghese

Antonello da Messina: Ritratto, 26-27, **12**.

Anonimo belliniano, 588-589, **370**.

Lorenzo Lotto: *Sacra Conversazione*, 764-766, **491**.

Andrea Solario: *Cristo portacroce*, 946, 973, **658**.

Giampietrino: *Madonna col Bambino*, 1047-1048, **725**.

Marco d'Oggiono: *Salvator Mundi*, 1054, **730**.

Galleria Capitolina

Giovanni Buonconsiglio: Ritratto, 636, 640, **411**.

Macrino d'Alba: *Madonna e Santi*, 1104, **768**.

Galleria Doria

Niccolò Rondinello: *Madonna*, 602, **382**.

Id.: *Madonna col Bambino e San Giovannino*, 602.

Filippo Mazzola: Ritratto, 605-606.

Marco Basaiti: *San Sebastiano*, 616.

Antonio Solario: *Salomè*, 670.

Id.: *Erodiade*, 670.

Galleria Nazionale (già Corsini)
Bartolomeo Veneto: Ritratto, 698.

Galleria Vaticana
Giovanni Bellini (scuola di): Cimasa dell'ancona di Pesaro, 304, **173**.
Marco Basaiti: *San Giorgio*, 622.
Bernardino de' Conti: *Francesco Sforza*, 1042, **717**.

Farnesina
Baldassare Peruzzi: Affreschi, 1128.

ROVIGO

Museo
Marco Bello: *Circoncisione*, 573-574.
Francesco Verla: *Madonna*, 656.

SAN GIOVANNI ILARIONE

Chiesa
Bartolomeo Montagna: *Madonna e Santi*, 456, **272**.

SANLURI

Chiesa
Scuola sarda della fine del sec. XV: *Santi Sebastiano e Uberto*, 116.

SANT'AGATA DEI GOTI

Chiesa di San Francesco
Maestro napoletano della metà del sec. XV: *Annunciazione*, 141.
Angelillo Arcuccio: Ancona, 156.

SAN PIETRO D'ORZIO

Fabbriceria
Bartolomeo Veneto: *Pietà*, 696.

SARCEDO (nel Vicentino)

Chiesa parrocchiale
Francesco Verla: Pala, 655, 656-657.

SARMEJO

Chiesa parrocchiale
Bartolomeo Montagna: *Madonna e Santi*, 496 in nota.

SASSOFERRATO

Chiesa
Pier Paolo Agabiti: Pala, 678 in nota.

SAVONA

Cattedrale
Ludovico Brea: Polittico, 1086-1087, **753**.

Santa Maria di Gastello
Vincenzo Foppa e Ludovico Brea: Ancona, 838, 859, 1082.
Giovanni Mazone: Polittico, 1098, **764**.

Museo
Donato de' Bardi: *Crocefissione*, 1093.
Giovanni Mazone: Ancona, 1100-1101, **765**.

SCHIO

Chiesa di San Francesco
Francesco Verla: *Sposalizio di Santa Caterina*, 654, **419**.

SCIACCA

Corte d'Assise
Antonello Crescenzio: Copia dello *Spasimo* di Raffaello, 198.

SETTECANNOLI (presso Palermo)

Chiesa
Tommaso de Vigilia: Quadro, 176, 185-186.

SETTIGNANO

Collezione Berenson
Vincenzo Foppa: *Madonna e angeli*, 838-840, **550**.
Id.: *Madonna*, 844-846, **553**.

SEUSSLITZ (presso Priestewitz)

Collezione Harck
Bartolomeo Montagna: *Cristo benedicente*, 496 in nota.

SIENA

Accademia
Sodoma: *Giuditta*, 1136, **803**.
Id.: *Deposizione*, 1136, 1140.

Libreria Piccolomini
Girolamo da Cremona: Miniature della *Visione di Ezechiello* e della *Natività*, 796.

Liberale da Verona: Miniature, 796, **513-515**.
Pinturicchio: *Storie di Pio II*, 1132.

SIGMARINGEN

Galleria (già nella)
Giovanni Bellini: *Madonna*, 262, 266, **147**.

SIRACUSA

Cattedrale
Antonello da Messina: *San Zosimo*, 6-8, **1**.
Id. (seguace di): *Cristo benedicente, il Battista e i dodici Apostoli*, 76-77.
Id. (seguace di): *Madonna col Bambino*, 80, **42**.

Museo Nazionale
Antonello da Messina: L'*Annunciazione*, 5, 34-37, **18**.
Antonello Panormita: *Madonna*, 196-198, **113**.

SOLAGNA

Chiesa di Santa Giustina
Francesco da Ponte il Vecchio: *Santa Giustina in gloria*, 662.

SPINEA

Chiesa
Vittor Belliniano: *Coronazione della Vergine*, 622.

SPOLETO

Pinacoteca
Antonello de Saliba: *Madonna col Bambino*, 94, **50**.

STRASSBURG

Galleria
Bartolomeo Montagna: *Sacra Famiglia*, 466, **279**.
Cima da Conegliano: *Santi Sebastiano e Rocco*, 514, **316**.
Rocco Marconi: *Madonna*, 586.

STUTTGART

Galleria
Vittore Carpaccio: *San Tommaso d'Aquino*, 738.
Id.: *Lapidazione di Santo Stefano*, 754-755, **483**.
Sebastiano del Piombo: *Cristo morto*, 773.

SUSSEGANA (presso)

San Salvatore
Girolamo Pennacchi: Pala, 596 in nota.

TAGGIA

San Domenico
Ludovico Brea: *Madonna della Misericordia*, 1081, 1084-1085, **752**.
Id.: *Santa Caterina da Siena*, 1082, 1083-1084, **750**.
Id: *Battesimo*, 1082.
Id.: *Madonna del Rosario*, 1082, 1087-1088, **754**.
Id.: *Annunciazione*, 1082, 1084, **751**.
Id.: *Santi*, 1088-1089, **755-756**.

TAORMINA

Sant'Agostino
Antonello de Saliba: Pala d'altare, 92.

Chiesa dell'Addolorata
Antonio Juffre: Trittico, 192, **112**.

TERMINI IMERESE

Santa Maria della Misericordia
Gaspare da Pesaro (?): Trittico, 170-174, **101**.

Chiesa principale
Pietro Rozzolone: *Crocefisso*, 208, 209-210.

THIENE

Castello Colleoni
Girolamo da Vicenza: *San Sebastiano*, 660 in nota.

TORINO

Accademia Albertina
Spanzotti: *Madonna*, 1111-1112, **775**.

Collezione Cora
Anonimo leonardesco: Tavola votiva, 1043-1044, **722**.

Museo d'arte moderna (comprendente la Raccolta Fontana)
Gian Francesco Caroto: Quadro, 814.
Agostino da Lodi: Quadro, 980, **662**.
Defendente Ferrari: *Natività*, 1120.
Id.: *Annunciazione*, 1120-1122, **785-786**.
Id.: *Due Santi*, 1122, **787-788**.
Id.: *Sposalizio della Vergine*, 1122-1124, **789**.

Pinacoteca
Giovanni Bellini: *Madonna*, 319, **185**.
Giovanni Canavesio: Polittico, 96, **761**.
Gandolfino d'Asti: Polittico, 1101, **766**.
Id.: *Madonna*, 1103, **767**.
Macrino d'Alba: Pala, 1103, 1106-1108, **770**.
Id.: Frammenti di pala, 1104, 1110.
Gian Martino Spanzotti: *Madonna*, 1110-1111, **774**.
Defendente Ferrari: *Sposalizio di Santa Caterina*, 1114-1125, **790**.
Id.: Trittico, 1125, **791**.
Jacobino Longo: *Natività*, 1126.
Gaudenzio Ferrari: La *Vergine col Bambino e Sant'Anna*, 1144-1147, **806**.
Id.: La *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, 1147-1148, **807**.
Id.: L'*Incontro di Anna e di Gioacchino*, 1148-1149, **808**.

TORRECHIARA

Castello (già nel)
Benedetto Bembo: *Madonna e Santi*, 822, **536**.

TORTONA

Palazzo vescovile
Macrino d'Alba: Tavola, 1103.

TRENTO

Cattedrale
Francesco Verla: *Madonna e Santi*, 654, 655.
Gian Francesco Caroto: *Vergine e Santi*, 816.

Facciate di case
Marcello Fogolino: Pitture murali, 650.

TREVI

Museo Civico
Maestro napoletano della seconda metà del sec. XV: L'*Adorazione dei Magi*, 144, **90**.

TREVIGLIO

Chiesa parrocchiale
Zenale e Butinone: Ancona, 863, 867-868, **569-574**, 877-881, **581-583**.

TREVISO

Cattedrale
Francesco Bissolo: Ancona, 582.

San Niccolò
Fra Marco Pensaben, Fra' Marco Meraveia, Vittor Belliniano, Savoldo: Pala, 595-596.
Lorenzo Lotto: Armigeri, 760, 762, **487-488**.

Santa Cristina
Lorenzo Lotto: Pala d'altare, 630. 762, **489**.

TUILI

Chiesa parrocchiale
Scuola sarda della fine del sec. XV: Ancona, 116.

UDINE

Duomo
Giovanni Martini: *Glorificazione di San Marco*, 678.

Museo
Giovanni Martini: *San Benedetto e un divoto*, 678-679.
Id.: Cimasa con *San Domenico*, 679.
Girolamo di Bernardino: *Incoronazione della Vergine*, 680.

VALENZA (Spagna)

Cattedrale
Francesco Napoletano: Pitture, 1057-1058.

***

VARALLO

Madonna delle Grazie
Gaudenzio Ferrari: La *Presentazione al tempio* e La *Disputa*, 1149-1150, **809**.
Id.: Il *Battesimo* e *Storie della Passione*, 1150-1151, **810-812**, 1152-1153, **813-817**.

VELO D'ASTICO

Chiesa di San Giorgio
Giovanni Speranza: Quadro, 658.

Chiesa parrocchiale
Francesco Verla: Ancona, 654.

VENEZIA

Sant'Antonino
Lazzaro Bastiani: *Pietà*, 381.

San Bartolomeo
Sebastiano del Piombo: Ante d'organo, 773.

Chiesa del Carmine
Cima da Conegliano: *Natività*, 501. 536, **330**.

San Francesco della Vigna
Giovanni Bellini: Quadro, 258, 366-368, **220**.

San Giacomo dell'Orio
Giovanni Buonconsiglio: Pala d'altare, 636, 644-646, **414**.

San Giorgio Maggiore
Vittore Carpaccio (attr. a): *San Giorgio che uccide il drago*, 758 in nota.

San Giorgio degli Schiavoni
Vittore Carpaccio: La *Preghiera nell'orto*, 721-723, **459**.
Id.: La *Vocazione di San Matteo*, 723-724, **460**.
Id.: Le *Storie di San Girolamo*, 724-728, **461-463**.
Id.: *Storie di San Giorgio*, 740-746, **473-475**.
Id.: *San Trifone*, 746, **476**.

San Giovanni in Bragora
Alvise Vivarini: *Madonna*, 400, 414-416, **244**.
Id.: *Resurrezione di Cristo*, 399, 400, 426-430, **253**.
Id.: *Testa di Cristo*, 400, 428.
Cima da Conegliano: *Battesimo*, 500, 508-510, **310**.
Id.: *Elena e Costantino*, 501, 516, **317**.

San Giovanni Crisostomo
Giovanni Bellini: Pala, 258, 368-372, **222**.
Sebastiano del Piombo: Pala, 680, 773-774.

Santi Giovanni e Paolo
Giovanni Bellini: Ancona oggi distrutta, 326, 340, **200**.
Id. (seguace di):: Polittico, 554, **341**.
Francesco Bissolo: Ancona, 582.
Girolamo Mocetto: Vetrate, 624.

San Giuliano
Boccaccio Boccaccino: Pala d'altare, 672.

San Marco
Gentile Bellini: Ante d'organo, 218-220, **118-121**.
Lazzaro Bastiani: Musaici, 388.
Francesco Tacconi: Ante d'organo, 604.

Santa Maria Gloriosa dei Frari
Giovanni Bellini: Ancona, 258, 330-336, **193-196**.
Alvise Vivarini e Marco Basaiti: Ancona, 400, 434-436, **257**.

Santa Maria Formosa
Pietro da Messina: *Madonna col Bambino*, 100, 102, **56**.

Santa Maria Materdomini
Vincenzo Catena: *Santa Cristina*, 566, **352**, 568.

Santa Maria dei Miracoli
Pier Maria Pennacchi: Soffitto, 599, 600.

Santa Maria di Nazaret
Maestro belliniano: *Madonna*, 604.

Santa Maria dell'Orto
Giovanni Bellini: *Madonna*, 320-323, **186**.
Cima da Conegliano: *Glorificazione del Battista*, 504-508, **306**.

Santa Maria della Salute
Cristoforo Caselli: Trittico, 606.

Chiesa del Redentore

Alvise Vivarini: *Madonna*, 400, 418-422, **249-250**.
Francesco Bissolo: *Madonna e Santi*, 581, **363**.
Rocco Marconi: *Madonna e Santi*, 586.

San Salvatore

Pier Maria Pennacchi: *Cena in Emaus*, 599-600, **380**, 612.

Santo Spirito

Giovanni Buonconsiglio: Pala d'altare, 636, 644-646, **415**.

Santo Stefano

Agostino da Lodi: *Sposalizio di Santa Caterina*, 987, **669**.

San Vitale

Vittore Carpaccio: Ancona, 748-750, **478**.

San Zaccaria

Giovanni Bellini: Pala, 258, 366, **216-219**.

Collezione Caregiani

Bartolomeo Montagna: *Madonna coi Santi Giovanni Battista e Francesco*, 460-463, **276**.
Cima da Conegliano: *Madonna*, 532.

Collezione Donà delle Rose

Bartolomeo Veneto: *Madonna*, 694.

Collezione Giovanelli

Antonello da Messina (copia da), 34 in nota.
Anonimo belliniano: 590, **371**.

Collezione Layard (già)

Gentile Bellini: Ritratto di Maometto II, 216, 226, 227 in nota, **125**.
Alvise Vivarini: Ritratto, 432, **255**.
Bartolomeo Montagna: *Madonna fra i Santi Antonio e Giovanni Evangelista*, 496 in nota.
Bellini (seguace dei): *Adorazione de' Magi*, 248 in nota, 556.
Francesco Bissolo: *Sacra Conversazione*, 580, **362**.
Andrea Previtali: *Madonna e angeli*, 594-595, **376**.
Sebastiano del Piombo: *Pietà*, 680, **430**, 772.
Vittore Carpaccio: *Addio di Orsola al padre*, 720, **457**.
Bramantino: *Adorazione de' Magi*, 996-1001, **678**.

Collezione Querini Stampalia

Vincenzo Catena: *Giuditta*, 568.
Jacopo Palma il Vecchio: Ritratto, 774.

Collezione Vaeni

Bartolomeo Montagna: *Madonna*, 456.

Collezione Zonca

Cima da Conegliano: *San Ludovico*, 546 in nota.

Galleria

Antonello da Messina (copia da): L'*Annunciata*, 54 in nota.
Id.: *Cristo alla colonna*, 58 in nota, 100 in nota.
Gentile Bellini: *San Lorenzo Giustiniani*, 215, 224-226, **123-124**.
Id.: *Processione in piazza San Marco*, 217, 232-240, **127-133**.
Id.: *Ritrovamento della reliquia*, 217, 240-242, **134-139**.
Id.: *Miracolo della Santa Croce*, 217, 242-244, **140**.
Id.: *Madonna*, 259-260, **143**.
Id.: *Madonna*, 319, **184**.
Id.: *Madonna*, 323, **187**.
Id.: *Ancona di San Giobbe*, 329-330, **190-192**.
Id.: *Madonna col Bambino e due Sante*, 348, **204-205**.
Id.: La *Madonna degli alberetti*, 350, **206**.
Id.: *Madonna coi Santi Giorgio e Paolo*, 353-354, **208**.
Id.: Quadretti allegorici, 354-364, **209-213**.
Lazzaro Bastiani: *Presepio*, 388, **230**.
Id.: *Donazione della reliquia della Croce al guardiano della scuola*, 390-391, **232**.
Id.: *Sant'Antonio*, 394-396, **236**.
Alvise Vivarini: Pala del 1480, 399, 402-404, **238**.
Id.: *Santa Chiara*, 404-406, **239**.
Tiziano Vecellio: *Assunzione*, 428.
Bartolomeo Montagna: *Pala di San Sebastiano*, 439, 486-488, **297**.
Id.: La *Purificazione*, 490, **298**.
Id.: *Ecce Homo*, 494, **301**.

Cima da Conegliano: *Pietà*, 508, **308**.
Id.: *Madonna e sei Santi*, 516-518, **318**.
Id.: *Incredulità di San Tommaso*, 520-524, **321**.
Id.: *Sacra Conversazione*, 542, **337**.
Id.: L'*Arcangelo Raffaele*, 546, **339**.
Giovanni Bellini (scuola): Frammenti di polittico, 554.
Giovanni Mansueti: *Miracolo della Croce*, 558.
Id.: *Miracolo della Croce*, 558, **344**.
Id.: *Due storie di San Marco*, 560.
Id.: *San Sebastiano fra quattro Santi*, 561.
Vincenzo Catena: *Sacra Conversazione*, 563, **346**.
Francesco Bissolo: *Madonna*, 580.
Id.: *Sacra Conversazione*, 581, **365**.
Id.: *Cristo morto*, 582, **366**.
Id.: *Santa Caterina da Siena incoronata dal Redentore*, 584.
Girolamo da Treviso: La *Trasfigurazione*, 596 in nota.
Pier Maria Pennacchi: *Annunciazione*, 597-599, **378-379**.
Benedetto Rusconi, detto Diana: *Miracolo della Croce*, 611, **390**.
Id.: *Sacre Conversazioni*, 611.
Id.: *Madonna e Santi*, 611-612, **391**.
Id. (attribuita a): *Madonna e Santi*, 612.
Marco Basaiti: *Santi Giacomo e Antonio*, 615.
Id.: *Cristo morto*, 616, **399**.
Id.: *San Girolamo*, 616, **400**.
Id.: La *Vocazione dei figli di Zebedeo*, 616, **401**.
Id.: *Orazione nell'Orto*, 619, **403**.
Giovanni Buonconsiglio: Frammento di una pala d'altare, 635, 639-640, **410**.
Id.: *Madonna*, 646.
Marcello Fogolino: Fregio su tela, 650.
Boccaccio Boccaccino: *Sposalizio di Santa Caterina*, 673-674, **425**.
Marco Marziale: *Cena in Emaus*, 692, **438**.
Vittor Carpaccio: Teleri di Sant'Orsola, 702-720, **443-456**.
Id.: Il *Patriarca di Grado libera un indemoniato per mezzo della reliquia della croce*, 709, **450**.
Id.: La *Purificazione*, 747-748, **477**.
Id.: *Incontro di Sant'Anna e Gioacchino*, 750, **479**.
Id.: I *Diecimila Martiri*, 758 in nota.
Id.: *Processione di Crociferi*, 758 in nota.
Gian Francesco Caroto: *Madonna cucitrice*, 815, **532**.
Agostino da Lodi: *Madonna e Santi*, 981-982, **664**.
Id.: *Lavanda dei piedi*, 986, 987.
Id.: *Gesù fra dottori*, 988, **670**.

Museo Correr
Antonello da Messina: *Cristo nel sarcofago*, 66-68, **36-37**.
Gentile Bellini: Ritratto del doge Francesco Foscari, 248 in nota.
Giovanni Bellini: *Trasfigurazione*, 274-278, **154**.
Id.: *Crocifissione*, 284, **159**.
Id.: *Pietà*, 286-288, **160**.
Lazzaro Bastiani: *Annunciazione*, 388.
Alvise Vivarini: *Sant'Antonio*, 414, **245**.
Bartolomeo Montagna: *Sacra Famiglia*, 496 in nota.
Pietro Duja: Due quadri, 579-580.
Pasqualino: La *Madonna e Santa Maria Maddalena*, 586.
Marco Basaiti: *Sacra Famiglia*, 614.
Vittore Carpaccio: La *Visitazione*, 736, **470**.
Id.: Le *Cortigiane*, 739-740, **472**.

Palazzo ducale
Giovanni Bellini: *Pietà*, 280-281, **156**.
Id. (seguace di): *Madonna dagli occhi belli*, 554.
Vincenzo Catena: *Madonna tra Santi e il doge Loredano*, 563-564, **347**.
Bartolomeo Veneto: *Madonna*, 695.

Palazzo Giustiniani
Francesco Bonsignori: *Madonna e Santi*, 778.

Palazzo Reale
Benedetto Rusconi, detto Diana: *Madonna, Santi e divoti*, 610, **389**.

VENTIMIGLIA

Convento dei francescani
Lodovico Brea: *Pietà*, 1082.

VERCELLI

Istituto di Belle Arti
Girolamo Giovenone: *Adorazione del Bambino*, 1126.

VERONA

Sant'Anastasia
Girolamo dai Libri: Pala d'altare, 792, **511**.
Liberale da Verona: *Assunzione di Maddalena*, 803-804, **524**.
Niccolò Giolfino: *Cristo in gloria*, 810, **529**.

Battistero del Duomo
Giovanni Caroto: Pala, 818, **534**.

San Bernardino
Francesco Bonsignori: Ancona, 775-776.
Francesco Morone: *Crocefissione*, 781-782, **498**.

Duomo
Liberale da Verona e Giolfino: Trittico dell' *Adorazione de' Magi*, 802-803, 809-810, **528**.

Sant'Eufemia
Cavazzola: Affresco, 812-813.

San Fermo Maggiore
G. M. Falconetto: *Madonna e Santi*, 808, **526**.
Gian Francesco Caroto: Ancona, 814.

San Giovanni in Braida
Gian Francesco Caroto: *Sant'Orsola*, 814.

Santa Maria in Organo
Girolamo Mocetto, 626, **407**.
Francesco Morone: Pala d'altare, 784-786, **502**.

Santi Nazzaro e Celso
Bartolomeo Montagna: Affreschi della cappella di San Biagio, 438-439, 477-478, **287-290**.
Id.: Parti d'una pala d'altare, 478-486, **293-295**.
Girolamo Mocetto: Trittico, 626.
G. M. Falconetto: Pitture di cupola, 808.
Cavazzola: *Annunciazione*, 811.

San Paolo
Francesco Bonsignori: *Madonna coi Santi Antonio Abate e Maddalena*, 777, **496**.
Girolamo dai Libri: I *Santi Rocco, Sebastiano e Giobbe*, 792, **511**.
Giovanni Caroto: Pala, 816, 818, **533**.

San Pietro Martire
G. M. Falconetto: *Allegoria della Vergine*, 808.

Museo Civico
Giovanni Bellini: *Madonna*, 304, **174**.
Id.: *Madonna*, 306-307, **178**.
Bartolomeo Montagna: *Madonna*, 454-455, **271**.
Id.: Parti della pala de' Santi Nazzaro e Celso, 478, 482, **291-292**.
Marcello Fogolino: *Annunciazione*, 640-652.
Id.: *Natività*, 652.
Antonio Solario: *Madonna*, 667.
Vittor Carpaccio: Le *Sante Caterina e Veneranda*, 758 in nota.
Francesco Bonsignori: *Madonna*, 778, **497**.
Francesco Bonsignori: *Madonna e Santi*, 778.
Francesco Morone: Le *Stimmate di San Francesco*, 782, **599**.
Id.: *Madonna*, 783, **501**.
Girolamo dai Libri: *Natività*, 790-791, **508**.
Id.: *Madonna*, 791, **509**.
Id.: *Madonna*, 792, **510**.
Liberale da Verona: *San Sebastiano*, 804, **525**.
Giovan Maria Falconetto: *Augusto e la Sibilla*, 806.
Niccolò Giolfino: *Madonna*, 808-809, **527**.
Id.: Tondi allegorici, 810.
Cavazzola: Quadri provenienti dalla cappella di Santa Croce in San Bernardino, 812.
Id.: Pala d'altare, 813.
Id.: *Madonna*, 813, **530**.
Gian Francesco Caroto: *Adorazione di Gesù*, 815.
Giovanni Caroto: *Due coniugi in orazione*, 818, **535**.

Palazzo arcivescovile
Liberale da Verona: *Natività, Adorazione de' Magi* e *Transito di Maria*, 804, **523**.
Gian Francesco Caroto: *Resurrezione di Lazzaro*, 814.

VICENZA

Santa Corona
Giovanni Bellini: *Battesimo*, 364-366, **215**.
Bartolomeo Montagna: Pala di *Santa Maddalena*, 494-496, **303**.
Giovanni Speranza: Quadro, 658.

Duomo
Bartolomeo Montagna: *Natività*, 456-458, **273**.

Carmine
Benedetto Montagna: Quadro, 634.

Santo Stefano
Jacopo Palma il Vecchio: Ancona, 774.

Museo
Antonello (attribuito a): *Cristo*, 70 in nota, 84, **46**.
Pietro de Saliba: *Madonna*, 102.
Bartolomeo Montagna: *Madonna col Bambino e San Giovanni*, 439.
Id.: *Madonna*, 444, **263**.
Id.: Pala di San Bartolomeo, 447-453, **265-270**.
Id.: *Natività*, 458-460, **275**.
Id.: *Madonna e Santi*, 463-465, **277**.
Id.: *Cristo portacroce*, 474-475, **286**.
Id.: *Madonna*, 496 in nota.
Id.: *Madonna col Bambino e San Giuseppe*, 496 in nota.
Id.: *Madonna col Bambino e Santi*, 496 in nota.
Id.: *Madonna col Bambino e il piccolo San Giovanni*, 496 in nota.
Cima da Conegliano: *Madonna fra i Santi Giacomo e Girolamo*, 501-502, **304**.
Girolamo Mocetto: *Madonna*, 626.
Benedetto Montagna: Quadro, 634.
Giovanni Buonconsiglio: *Sacra Famiglia*, 636.
Id.: *Pietà*, 638, **409**.
Id.: *Santa Caterina*, 640, **412**.
Id.: *Annunciazione*, 640-642.
Id.: Pala di *San Rocco*, 642, **413**.
Marcello Fogolino: *Adorazione de' Magi*, 650.
Id.: Predella della pala di Berlino, 652.
Giovanni Speranza: L'*Assunta*, 658, **420**.

VICENZA (presso)

Monte Berico, Madonna del Monte.
Bartolomeo Montagna: *Pietà*, 438, 474, 477, **284**.

VIENNA

Accademia di Belle Arti
Giovanni Bellini e Vittor Belliniano: *Martirio di San Pietro Martire*, 258, 622.
Lazzaro Bastiani: *Santa Veneranda in gloria*, 392-394, **235**.
Alvise Vivarini: *Santa Margherita*, 404, 406, **240**.
Vittor Belliniano: *Martirio di San Marco*, 622.
Vittor Carpaccio: *Annunciazione*, 732, **466**.
Id.: *Morte di Maria*, 736.

Collezione Tucher
Bembo(?): *Madonna*, 826 in nota.

Galleria Liechtenstein
Antonello da Messina: Ritratti di due coniugi, 42-46, **22-24**.
Pietro da Messina: *Madonna*, 102 in nota.
Giovanni Mansueti: *Storia di San Marco*, 560.

Hofmuseum
Antonello da Messina (attribuito a): *Cristo sul sarcofago*, 70 in nota, 98, **52**.
Lazzaro Bastiani: *Comunione di San Girolamo*, 382-384, **225**.
Id.: I *Funerali di San Girolamo*, 385-386, **226**.
Alvise Vivarini: *Madonna*, 400, 418-422, **248**.
Cima da Conegliano: *Sacra Conversazione*, 512, **312**.
Giovanni Mansueti: Quadri con gli stemmi di Lorenzo Barbaro e di Girolamo Loredano, 561.
Vincenzo Catena: Ritratto, 568, **354**.

Francesco Bissolo: La *Vanità*, 582, **367**.
Andrea Previtali: *Madonna e Santi*, 592.
Giacomo Bello: *Gesù tra il Battista e gli Apostoli*, 610.
Marco Basaiti: La *Vocazione aei figli di Zebedeo*, 616, **402**.
Marcello Fogolino: *Madonna*, 648-650, **417**.
Boccaccio Boccaccino: Ritratto muliebre, 675-676, **427**.
Vittore Carpaccio: *Cristo che versa sangue*, 720.
Ambrogio de Predis: Ritratti di Massimiliano I e di Bianca Maria Sforza, 1022-1023, **697-698**.

VIGANEGO

Chiesa

Lorenzo Fasolo: *San Siro e Santi*, 1094.

VIZZINI

Chiesa dei Minori Osservanti

Antonello de Saliba: *Madonna*, 92.

WASHINGTON

Collezione del senatore Lodge

Macrino d'Alba: Ancona, 1104.

ZAGABRIA

Raccolta Strossmayer

Vittor Carpaccio (attr. a): I *Santi Sebastiano e Pietro Martire*, 758 in nota.

ZARA

San Donato

Marco Marziale: Tavola, 688.

ZURIGO

Museo

Francesco Napoletano: *Madonna e Santi*, 1058, **735**.

INDICE DEGLI ARTISTI

Agabiti Pier Paolo, 678.
Agostino da Lodi, 978-988.
Agostino degli Zenoni da Vaprio, 928.
Alfonso Spagnolo, 110.
Alvaro Spagnuolo, 110.
Ambrogio da Fossano, detto Bergognone, 860, 883-912, 919, 922, 927, 928, 945, 956, 958, 1045, 1069, 1070, 1075, 1076, 1090, 1102.
Andrea del Castagno, 944.
Anonimo belliniano della *Madonna Borghese*, 588-592.
Anonimo seguace di Vincenzo Catena, 571-580.
Antonello da Messina, 1-108, 120, 122-126, 128, 136, 141, 310, 318, 340, 345, 374, 402, 408, 436, 454, 460, 498, 502, 605, 648, 650, 664, 666, 800, 828, 947, 950, 956, 958, 1016.
Antonello Panormita, 196-198.
Antoniazzo Romano, v. Aquili.
Anton Maria da Carpi, 677.
Antonio da Monza, 1043 in nota.
Antonio di Nizza, 1090.
Aquili Antonio, detto Antoniazzo Romano, 150.
Arcuccio Angelillo, 156.

Baço Jacomart, 110, 126, 156.
Barbarelli Giorgio, detto Giorgione, 246 in nota, 381, 566, 574, 578, 680, 766-770, 774.
Barbari (Jacopo de'), 612, 670, 673, 680-688, 692, 760, 946, 964, 973, 978.
Barbazelata Giovanni, 1082.
Barcels Gio., 114, 116.
Bardi (Boniforte de'), 1093.
Bardi (Donato de'), 1078, 1093.
Bartolomeo Caylina, 830 in nota.
Bartolomeo della Gatta, 1104, 1106.
Bartolomeo da Prato, 830 in nota.
Bartolomeo Veneto, 580, 670, 692, 694-699.
Basaiti Marco, 400, 434-436, 614-622.
Bastiani Lazzaro, 256, 379-398, 554 in nota, 556 in nota, 564, 610, 702, 724, 738, 757.
Bazzi Giov. Antonio, detto il Sodoma, 921, 1070, 1071, 1110, 1118, 1126-1140.
Bellini Gentile, 46, 72, 73, 213-254, 255, 256, 398, 558, 770.
Bellini Gio., detto Giambellino, 46, 66, 68, 72, 73, 89, 215, 216, 217, 246, 251, 254-377, 381, 400, 412, 415, 416, 420, 422, 447, 448, 451, 454, 498, 536, 547, 548, 551, 558, 562, 566, 580, 581, 588, 611, 616, 622, 625, 636, 658, 680, 695, 747-748, 757, 770, 772.
Bellini Jacopo, 214, 246 in nota, 248, 250, 260, 396, 732, 789, 790, 820.
Bello Marco, 573.
Bello Giacomo, 610.
Bembo Benedetto, 822, 884, 924, 1063.
Bembo Bonifacio, 822-826, 828, 839, 860, 884, 924, 928, 1063.
Benedetto di Gaspare da Pesaro, 174.
Bensa Bartolomeo, 1080.
Bergognone Ambrogio, v. Ambrogio da Fossano.

Bergognone Bernardo, 908 in nota.
Bermejo Bart., 110, 143, 1080.
Bernazzano Cesare, 940, 1072.
Bertoldo di Giovanni, 227 in nota.
Betti Bern., detto il Pinturicchio, 150, 654, 1132, 1134.
Bevilacqua Ambrogio, 922-925.
Bianchi Ferrari, 672.
Bissolo Francesco, 256, 580-584, 585, 586, 596, 694.
Boccaccino Boccaccio, 594-595, 612, 648, 671-676, 686, 980, 984, 988.
Boltraffio Giov. Antonio, 986, 1024-1041, 1058, 1074, 1076.
Bonsignori Francesco, 436, 554 in nota, 777-780, 787, 788, 791, 792, 808, 820.
Borassá Luis, 160.
Bourdichon, 146.
Braccesco Carlo, detto Carlo del Mantegna, 1093.
Bramante Donato, 856, 862, 984, 985, 988, 1001, 1006.
Bramantino, v. Bartolomeo Suardi.
Brea Antonio, 1090-1091.
Brea Francesco, 1090.
Brea Ludovico, 859, 1078, 1081, 1090, 1093, 1096.
Bugatto Zanetto, 5, 824, 828.
Buonarroti Michelangelo, 680, 1057.
Buonconsigli Gio., detto il Marescalco, 85, 634-648, 658, 662, 664.
Butinone Bernardino, 782, 862-872, 877, 879, 880, 881-883, 913, 915, 916, 917, 929, 945, 989, 1012, 1044, 1112.

Caliari Paolo, detto il Veronese, 820.
Calvano da Padova, 152.
Calvano (Giacomo de), 194.
Campagnola Giulio, 776.
Canavesio Giovanni, 1096.
Canonica (Bartolino della), 1093.
Carlo del Mantegna, v. Braccesco Carlo.
Carluccio da Padova, 152.
Caroto Gianfrancesco, 813, 814-816, 820.
Caroto Giovanni, 816-818, 820.
Carpaccio Vittore, 256, 380, 388, 610, 612, 701-757.
Carrari Baldassare, 603-604.
Caselli Cristoforo, 256, 604, 606-608.
Catena Vincenzo, 562-571, 574, 578, 579, 592.
Cavaro Lorenzo, 116.
Cavazzola, v. Morando Paolo.
Cesare di Lorenzo, detto Cesariano, 1006-1009.
Cesare da Sesto, 1063-1068, 1076.
Cesariano, v. Cesare di Lorenzo.
Chiesa (Giovanni della), 925-927.
Cima da Conegliano, 365-366, 436, 500-551, 566, 586, 606, 626, 634, 648, 664, 671, 676, 677, 678, 679, 680, 738, 752, 756, 774.
Civerchio Vincenzo, 829 in nota, 912-921, 929, 945, 1024, 1056, 1076.
Colantonio, 118, 120, 141.
Conti (Bernardino de'), 1041-1043, 1074.
Corradini Bartolomeo, detto fra' Carnevale, 410.
Corrado d'Alemagna, 1080.
Costa Lorenzo, 674.
Costantino degli Zenoni da Vaprio, 928.
Costanzo lombardo (?) o Costanzo de Moysis, 152-156, 199, 227 in nota
Crescenzio Antonello, 194-198.
Crivelli Carlo, 864, 867.

Dario da Treviso, 246 in nota.
David Gerard, 144.
Diana, v. Rusconi.
Dolci Carlo, 970.
Domenico da Tolmezzo, 678.
Domenico Veneziano, 4 in nota.
Donatello, 46, 412, 766.
Donzello Ippolito, 150.
Donzello (Pietro del), 150.
Durandi Giacomo, 1080, 1081, 1082.
Dossi Dosso, 776.
Duja Pietro, 579-580.
Dürer Alberto, 377, 634, 674, 680, 681, 686, 693, 698, 764.

Eyck (Fratelli van), 4, 128, 129, 140, 156, 166, 1080.

Falconetto Giovan Maria, 625, 805-808.
Fasolo Bernardino, 1078, 1094-1096.
Fasolo Lorenzo, 1078, 1082, 1093-1094, 1102.
Ferrando di Almedina, 1070.
Ferrari Defendente, 1119-1126.
Ferrari Eusebio, 1118-1120, 1126, 1142.
Ferrari Francesco di Bartolommeo, 1093.

Ferrari Gaudenzio, 1118, 1126, 1140-1153.
Fogolino Marcello, 39 in nota, 85, 94, 626, 648-654, 656, 664.
Foppa Vincenzo, 824-826, 837-862, 868, 870, 881, 894, 897, 904, 910, 912, 917, 918, 919, 928, 1006, 1074, 1078, 1082, 1088, 1093, 1094, 1114.
Francesco Napoletano, v. Pagano Francesco.
Francesco da Ponte il Vecchio, 661-662.
Francisco spagnuolo, 110.
Fra' Carnevale, v. Corradini Bartolomeo.

Gabriele degli Zenoni da Vaprio, 928.
Gagini Antonello, 192, 194, 210.
Galeazzo, 1070.
Gandolfino d'Asti, 1101-1102.
Gaspare da Pesaro, 170, 190.
Ghent (Justus van), 144.
Ghirlandaio, 1133.
Giacomo del Mayno, 932-933.
Giampietrino, v. Rizzi.
Gian Francesco da Tolmezzo, 680 in nota.
Giolfino Niccolò, 808-810.
Giorgione, v. Barbarelli Giorgio.
Giotto, 732, 944.
Giovanni d'Antonio scultore, 2.
Giovanni della Chiesa, 925-926.
Giovanni di Giusto, 141.
Gio. Salvo d'Antonio, 102-107.
Giovenone Girolamo, 1126.
Girolamo di Bernardino, 680.
Girolamo da Cremona, 796.
Girolamo di Genova, 1081.
Girolamo dai Libri, 790-793, 820.
Girolamo, 256.
Girolamo da Vicenza, 660.
Giuffrè Antonio, 192.
Giulio Romano, 1102.
Giulio tedesco, 1070.
Giusto d'Alemagna, 1078-1080, 1091 in nota.
Grasso Francesco di Giannino, 1093.
Guerau o Geraldo Janer, 110.
Guglielmo di Gaspare da Pesaro, 174.

Hugo van der Goes, 938.
Huguet Jame, 110, 112.

Ingannatis (Pietro de), 584-585.
Ippolito del Donzello, 150.

Jacobino Longo, 1126.
Jacometto, 14 in nota, 681.
Jacopo d'Antonello, 4, 5 e 6, 39 in nota, 75, 76, 89-92, 106-108, 652, 1084.
Juffre o Jufre Antonio, v. Giuffrè.

Lanino Bernardino, 1130.
Lattanzio da Rimini, 256, 600-602.
Laurito Mario, 156.
Leonardo da Vinci, 816, 850, 895, 902, 904, 918, 920, 921, 928, 929, 931-945, 948, 950, 956, 958, 970, 975, 977, 986, 1009, 1010, 1012, 1013, 1014, 1026, 1030, 1031, 1033, 1035, 1036, 1039, 1043, 1044, 1054, 1060, 1063, 1066, 1068, 1070, 1071, 1072, 1073, 1075, 1076, 1102, 1127, 1140, 1141, 1150.
Leonardo da Pavia, 829, 1093.
Liberale da Verona, 485, 793-805, 808, 809, 815, 820.
Lorenzo di Credi, 944.
Lotto Lorenzo, 436, 568, 595, 596, 628-630, 686, 758-766, 950, 954, 986.
Luini Bernardino, 1069-1070.
Luzzo Lorenzo, 776.

Macrino d'Alba, 1103-1110.
Magno Cesare, 1060.
Mansueti Giovanni, 216, 558-562, 702.
Mantegna Andrea, 46, 58, 215, 218, 220, 248, 257, 262, 372, 396, 626, 650, 654, 656, 672, 722, 738, 769, 776, 780, 784, 790, 792, 802, 815, 819, 820, 857, 867, 868.
Marconi Rocco, 586-588.
Marmion Simone, 128, anche in nota.
Marziale Marco, 256, 688-694, 724.
Marescalco, v. Buonconsiglio.
Martini Giovanni, da Udine, 678-679.
Martino da Udine (?), 650 in nota, 678.
Masaccio, 834.
Masolino, 836.
Massys Quentin, 973.
Matteo di Giovanni, 796.
Mazone Giovanni, 1096-1101.
Mazzola Filippo, 604-606.
Melzi Francesco, 1061-1063.
Memling, 146.
Meraveia Fra' Marco, 596.
Michele da Verona, 789-790.
Michelozzo, 829, 832, 836.
Migliorotti Atalante, 1070.
Miralieti Giovanni, 1080, 1081, 1082, 1084.

Mocetto Girolamo, 436, 624-628, 634.
Montagna Bartolomeo, 84, 436-500, 501-502, 547, 607, 609, 626, 654, 656, 658, 662, 664, 668, 777, 819.
Montagna Benedetto, 630-634.
Montorfano Giov. Donato, 928, 929.
Morando Paolo, detto il Cavazzola, 788, 811-814.
Morone Domenico, 782, 786, 788, 789, 792.
Morone Francesco, 781-789, 791, 813, 820.
Muru Gio., 116.

Nasocchi Bartolomeo, 660.
Nasocchi Francesco, 660.
Neuta Gio. Jacopo, 90.

Oggiono (Marco d'), 1054-1057, 1076.
Omodeo, 866, 872, 916.

Pagano Francesco, detto Napoletano, 1043 in nota, 1057-1059.
Palma Jacopo il Vecchio, 628-630, 774-776.
Palmezzano, 602.
Paolo di Caco da Mileto di Calabria, 3.
Paolo de Calino, 837.
Parenzano Bernardo, 386, 913.
Pasqualino, 586.
Pedrini Giovanni, v. Rizzi.
Pellegrino da San Daniele, 678.
Pennacchi Girolamo, 596 in nota.
Pennacchi Pier Maria, 577, 579, 596-600, 612, 628.
Pensaben Fra' Marco, 595-596.
Perin del Vaga, 1102.
Peruzzi Baldassare, 1128.
Pesellino, 832.
Piazza Albertino, 927-928.
Piazza Martino, 927.
Pier Antonio veneziano, 152.
Piero della Francesca, 34, 39, 42-46, 50, 72, 118, 122, 374, 410, 766, 994.
Pier della Pieve, detto il Perugino, 150, 654, 668, 944, 1066, 1132, 1136, 1150.
Pietro da Recanati, 170.
Pirri Antonio, 150.
Pollaiolo (fratelli), 804.
Pordenone (Giovanni Antonio da), 776.
Predis (Ambrogio de), 932, 933, 938, 940, 941, 1009-1024, 1043 in nota, 1074.
Predis (Evangelista de), 932.
Previtali Andrea, 592-595.
Pseudo-Boccaccino, v. Agostino da Lodi.

Quartararo Riccardo, 150, 194, 198-207.

Raffaele di Biagio, 1070.
Ricamatore Giovanni, 678.
Rimpatta Antonio, 150.
Ripanda Jacopo, 150, 152.
Rizzi Gian Pietro, detto Giampietrino, 1044-1053, 1075, 1076.
Rizzo Antonio, 216.
Rizzo Francesco, 585-586.
Roberti Ercole (de), 671, 676.
Romanino, 675, 776.
Rondinello Niccolò, 602, 603.
Ronzen Antonio, 1090.
Rozzolone Pietro, 194, 200, 207-210.
Rubeus Bartolomeo, v. Bermejo.
Rusconi Benedetto, detto Diana, 379, 380, 610-612, 672, 702.

Sacchi Pierfrancesco, 921-922, 1078, 1096, 1102.
Sala Andrea, 1070.
Salaino, v. Sala Andrea.
Saliba (Antonello de), 90, 92-98, 106, 108.
Saliba (Pietro de), 26 in nota, 58 in nota, 98-105, 108.
Santacroce Girolamo (da), 562.
Sanzio Raffaello, 810, 816, 1057, 1068.
Savoldo, 596, 776.
Scacco Cristoforo, 152.
Schöngauer Martin, 144.
Scotti Gottardo, 828-829.
Sebastiano del Piombo, 551, 638, 680, 772-774.
Semino Antonio, 1102.
Signorelli Luca, 410, 1006, 1110, 1127, 1130, 1131.
Silvestro Buono, 207 in nota.
Sodoma, v. Bazzi Giov. Antonio.
Solario Andrea, 26 in nota, 58 in nota, 436, 663, 669, 847, 918, 945-978, 986, 1005, 1035, 1036, 1047, 1052, 1064, 1076, 1094, 1095, 1096.
Solario Antonio, detto lo Zingaro, 152, 436, 662-671.
Solario Cristoforo, 945.
Spanzotti Gian Martino, 1110-1118, 1125, 1126, 1140.
Speranza Giovanni, 656, 658-660.

Suardi Bartolomeo, 126, 676, 984, 986, 988-1006, 1060, 1076, 1147.

Tacconi Francesco, 604.
Temperello, v. Caselli.
Teramo di Piaggio, 1102.
Tiziano, v. Vecellio.
Tommaso di Giov. Masini, detto il Gallozzola, 1070.
Torbido, 776.
Tura Cosmè, 864, 874.

Vecellio Tiziano, 258, 428, 439, 526-528, 551, 770-772.
Vérgos spagnuoli, 112, 144.
Verla Francesco, 654-658, 808.
Vidolenghi Leonardo, 829.
Vigilia (Tommaso de), 174-192.
Vincenzo dalle Destre, v. Vincenzo da Treviso.
Vincenzo da Treviso, 256, 579, 628.
Vismara Giacomino, 824, 928.
Vittor Belliniano, v. Vittor di Matteo.
Vittor di Matteo, 248 in nota, 256, 258, 380, 596, 622-623, 702.
Vivarini Alvise, 46, 86, 256, 396, 398-436, 439, 554 in nota, 614, 624, 630, 666, 678, 735, 757, 774, 784, 820, 952.
Vivarini Antonio, 379, 396, 401.
Vivarini Bartolomeo, 4 in nota, 396, 400, 401.

Waltch Jacopo, v. Jacopo de Barbari.
Weyden (Roggero v. der), 4 in nota, 128, 141, 144, 156, 828, 890.

Zarotti Giovan Pietro, 604, 608-609.
Zavattari (fratelli), 821, 828.
Zenale Bernardo, 862, 863, 864, 872-883, 915, 916, 1012, 1043 in nota, 1044.
Zenoni di Vaprio, v. Agostino, Costantino, Gabriele degli Zenoni da Vaprio.
Zoppo Marco, 874.
Zuccati Sebastiano, 770.

ERRATA-CORRIGE

Pag. 160, in nota, linea 14: *Scrittura*, invece di *Scultura*.
» 165, sotto la figura: *Attribuito al Donzello*, invece di *attribuito ai Donzello*.
» 227, in nota, linea 18: *vivorum*, invece di *virorum*.
» 336, linea 9: *Santa Maria degli Angeli*, invece di *San Pietro Martire*.
» 399, linea 9-10: *Chiesa del Redentore*, invece di *San Giovanni in Bragora*.
» 546, in nota, linea 12: *Bergamo, polittico* (indicazione da eliminare)
» 546, in nota, linea 13: *Id., Duca di Leuchtenberg*, invece di *Pietrogrado, Duca di Leuchtenberg*.
» 565, linea 1: (*fig. 550*), invece di (*fig. 350*).
» 614, linea 3: (*fig. 392*). *Nelle prime opere... già nella Galleria Crespi*, invece di: *Nelle prime opere... già nella Galleria Crespi* (*fig. 392*).
» 667, linea 17: *Sant'Orsola*, invece di *Sant'Apollonia*.
» 674, linea 24: *degli Uffizi*, invece di: *della Galleria Pitti*.
» 782, linea 7: (*fig. 599*), invece di (*fig. 499*).
» 826, in nota, linea 3: *in Guida*, invece di: *in Suida*.
» 892, sotto la figura: *Londra, National Gallery*, invece di *Berlino, Museum*.
» 910, linea 20: *e la predilezione*, invece di *e predilige*.
» 913, linea 30-31: *Museo del Castello*, invece di *Ambrosiana*.
» 917, linea 2: *Giuseppe, dominante*, invece di *Giuseppe dormiente*.
» 928, linea 33: *Porta Giavia*, invece di *Porta Giovia*.
» 946, linea 3: *Museo Poldi Pezzoli*, invece di: *Museo del Louvre*.
» 1066-1067: *Richmond, Collezione Cook*, invece di: *Londra, conte di Carysfort*.

LA PITTURA
DEL QUATTROCENTO

Parte IV.

I.

ANTONELLO DA MESSINA.

VITA E OPERE: Note biografiche sul pittore — Opere primitive sotto l'influsso catalano e fiammingo — Espressione della forza caratterizzatrice nei ritratti — Le pale d'altare di Messina, di Palazzolo Acreide e il rinnovamento delle forme antonelliane: avviamento verso le forme di Piero della Francesca — Determinazione della sua arte a Venezia e a Milano — Ultime opere del maestro e suo avvicinamento a Giambellino.

Antonello da Messina interrompe la linea topografica tracciata per lo svolgimento della pittura italiana. Il suo genio, sorpassate le limitazioni delle regioni del mezzogiorno d'Italia, quali erano state segnate dal sopravvento di maestri venuti di Spagna e cresciuti di numero all'appello dei re aragonesi, porta a Venezia, proprio nel momento in cui l'arte veneta era preparata alle grandi conquiste, esemplari che parvero della maggior perfezione. Il suo stile, ispirato dapprima alle forme locali, che dimostrarono per i loro spiragli la grandezza dell'arte fiamminga, si affinò al contatto di questa. Come, dove e quando sia avvenuto il contatto è arduo definire; a ogni modo, nella prima opera firmata e datata 1465, Antonello riflette le sue personali ricerche traverso lo schema della figura derivata dalla scuola dei Van Eyck. Lo scrupolo fiammingo, con la natural forza del carattere siciliano, e il focoso senso naturalistico combinato con astrazioni ideali della forma, dettero ad Antonello lo stile che nella minuziosa ricerca dei particolari cercava un pretesto per lo studio di effetti di prospettiva e di chiaro-

scuro e trasformava la struttura un po' superficiale della figura umana nella solida eleganza dei corpi statuarî costretti in un rigoroso schema geometrico. Quello stile, illuminato per la luce diffusa da Piero della Francesca, trovò la sua maggior perfezione nel tempo in cui Antonello si recò a Venezia e a Milano.

Pochi anni egli visse nella città della laguna e nella capitale lombarda, ma fervidi di opere, grandi per effetto. Anche dopo che egli sparì da quelle città, molti ebbero il culto della sua maniera, e ancor sulla soglia del Cinquecento s'incontrano artisti che guardano a ritroso nel tempo, e s'ispirano ai ricordi gloriosi di quella natura temprata di ferro, che sembra trarre dall'arte classica della sua terra l'equilibrio, dalle statue arcaiche greche il sorriso per le sue Madonne e i suoi ritratti del periodo siciliano.[1]

Nato, circa il 1430, da Giovanni d'Antonio scultore, si incontra per la prima volta nel 1457, quando assume l'incarico di dipingere un gonfalone con la Madonna e San

---

[1] Bibliografia recente relativa ad Antonello da Messina e alle sue opere: ALLMAYER (v. F.), *Per un preteso A.* (Palermo, Pinacoteca), in *Il Marzocco*, XI, 52, 31 dic. 1906; ID., *La Madonna Annunciata attribuita ad A. nel Museo di Palermo*, nuova attribuzione e determinazione dell'originale, in *Arch. stor. messinese*, 1907, VIII, nn. 3-4; ARENAPRIMO (G.), *Un quadro di A. da M.* in *Arch. stor. messinese*, VII, pag. 230; BELTRAMI (L.), *Antonello chiamato alla corte di G. M. Sforza* in *Arch. stor. dell'Arte*, VII, pag. 56; BERENSON (B.), *Une Madone d'Antonello de Messine*, in *Gaz. des B. A.*, 1913, marzo, pag. 189-203; BODE (W.), in *Jahrbuch d. K. Pr. Ksts.*, 1891, pag. 171 (a proposito del ritratto di giovane veneziano nella Galleria di Berlino); BRUNELLI (E.), in *L'Arte*, 1904, pag. 271 (per l'*Annunziata* di Palermo); ID., *Un quadro di A. nella Pinacoteca di Palermo*, in *L'Arte*, X, 1907, pag. 13-17; ID., *Note Antonell.*, in *L'Arte*, XI, 1908, pag. 223-225; ID., *Id.*, in *L'Arte*, XI, 1908, pag. 300-304; CANTALAMESSA (G.), *A. da M.*, in *Vita d'Arte*, III, 1909, pag. 56-67; DARCEL (A.), *Un polyptique d'A. de M.*, in *Gaz. des B. A.*, pag. 293; D'AMICO (A.), *A. d'Antonio, le sue opere e l'invenzione della pittura a olio*, Messina, tip. d'Amico, 1904; DI MARZO (G.), *Di A. d'Antonio da M., primi documenti messinesi*, Messina, tip. d'Amico, 1903; ID., *Di A. da M. e dei suoi congiunti*, in *Documenti per servire alla storia di Sicilia*, pubblicati a cura della Società italiana per la storia patria, vol. IX, serie IV, Palermo, 1903; ID., *Nuovi studi ed appunti su A. da M.*, Messina, Trimarchi, 1905; ID., *Di un quadro di A. in Ragusa inferiore*, in *La Sicile illustrée*, III, I, pag. 10-11, Palermo, 1906; ID., *Notizie intorno ad A.*, in *Arch. stor. siciliano*, N. S., XII; FERRARI (G.), *Il Botticelli e l'A. da M. del Museo Civico di Piacenza*, Milano, tip. U. Allegretti, 1903; FRIZZONI (GUSTAVO), in *Arch. stor. dell'Arte*, 1895, pag. 87; ID., in *Zeit-*

Michele ai lati di un Cristo, per la chiesa di Gerbini in Reggio Calabria, simile ad altro stendardo precedentemente eseguito dal pittore per San Michele di Messina. In quell'anno teneva nella sua bottega, per ammaestrarlo nell'arte, certo Paolo di Caco da Mileto di Calabria, e, subito dopo, probabilmente, si allontanò dalla città natale per lavorare ad Amantea in Calabria, dove si trova nel '60 con la moglie, i figli, il fratello, la sorella, il suocero, i servi. E in quell'anno stesso suo padre noleggiò un brigantino per il ritorno della famiglia a Messina. Nel '61 e nel '62 qui s'incontra più volte, e nell'anno seguente s'impegna a dipingere un gonfalone per la chiesa cittadina di Sant'Elia, alquanto maggiore d'altro da lui fatto per l'ospedale di Santa Maria della Carità. Nello stesso anno, alla fine di giugno, sappiamo che un confratello di San Nicolò la Montagna, certo Tuccio Ricevuto, si dichiarò debitore di Antonello per un'ancona di altare.

Nel giugno '64 e nel 21 luglio '65 è notizia di lui ancora a Messina, e del '65 è datato il *Cristo benedicente*, ora nella

---

schrift für bild. Kunst, 1901, pag. 239; Gronau (G.), *Die Quellen der Biographie des A. da M.*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol XX, 1897, pag. 347; La Corte Cailler (G.) *A. da M.* in *Arch stor. messinese*, 1903; Id., *Monografia su A. da M.*, Messina, tip. D'Amico, 1904; Id., *Il quadro di A. a Palazzolo Acreide*, estratto dall'*Arch stor. per la Sicilia orientale*, IV, 1907; Id., *Pel museo e per l'icona di A.*, in *Arch. stor. messinese*, XX, 1908, n. 1, 2; Lermolieff (J.), *Die Galerien zu München und Dresden*, 1895; Longhi (R.), in *L'Arte*, XVII, 4, 241 e seg. (per l'influsso di P. d. Fr. su A.); Loeser (C.), in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXV, pag. 348 (per un disegno attr. ad A. a Berlino); Ludwig (G.) *A. da M. u. deutsche u. niederländ. Künstler*, in *Jahr. d. Kgl. preuss. Kunstsamml.*, XXIII, pag. 43, 65; Mauceri (E.), *Una pala d'altare di A. da M*, in *Gaz. des B. A.*, pag. 293; Id., *Su alcuni dipinti del Museo Archeologico di Siracusa*, Roma, 1908, estratto dal *Boll. d'Arte* del Ministero della P. Istruzione, anno II, 1908, num. 6; Salinas (A.), *L'Annunziata d'A. lasciata al Museo Nazionale di Palermo*, in *Boll. d'Arte*, 1907, I, n. 2, pag. 30; Saccà (V.), *Per una pretesa tavola di A. da M.*, in *Arch. stor. messinese*, VII, 1906, pag. 131; Scalia (N.), *A. da M. e la pittura in Sicilia*, in *Rassegna d'Arte*, 1913, n. 10, pag. 155; Stein (H.), *A. da M.*, in *Gaz. des B. A.*, 1909, I, pag. 34, 51; Venturi (L.), *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1907, pag. 213 e segg.; Id., *La pala d'A. da M. a Palazzolo Acreide*, in *L'Arte*, IX, pag. 452; Id., in *Künstler Lexikon* del *Thieme-Becker*, articolo su A. da M.; Id., *Studii antonelliani*, in *L'Arte*, 1908, XI, pag. 443-450; Wauters (A. J.), *La vie d'Antoine de M. dit ordinairement A. de M. et son influence sur l'école italienne*, in *Bull. de l'Academie royale de Belgique*, 3ème s., vol. 4; Wurzbach (A.), *Die Quellen der Biogr. des A. der M;* in *Kunstchr.*, N. F. VIII, 1897.

Galleria di Londra, firmato dall'artista e dipinto sotto l'influsso fiammingo. Il Vasari raccolse per primo la notizia del viaggio di Antonello nelle Fiandre, e a lui diè vanto per aver portato in Italia il metodo della pittura ad olio. A parte questo merito inammissibile,[1] può credersi che Antonello sia stato veramente nelle Fiandre, e abbia veduto i pittori che seguivano le orme dei van Eyck: vi sono nelle sue opere tanti accenni a una conoscenza diretta dell'arte fiamminga da non poter credere che sia bastata la visione dell'*Annunciata* di Giovanni van Eyck, serbata a Napoli nei penetrali del Castello di Alfonso d'Aragona, per produrre una così intima relazione fra Antonello e le forme eyckiane. Nè i Catalani, nè gli altri pittori spagnuoli, che tenevano il campo della pittura in Sicilia e nel mezzogiorno d'Italia, potevano permettere ad Antonello un avvicinamento ai grandi esemplari del Nord per via di selezione, chè non era possibile risalire dagli esemplari imperfetti a forme di tutta compiutezza. Potrebbe quindi supporsi che il *Cristo benedicente* del 1465 sia il primo documento che attesti il rapporto diretto di Antonello con l'arte fiamminga vera e propria.

Nel 1472 egli era a Catania, ove s'impegnava a condurre un'opera per la chiesa di Santa Maria della Carità, la quale, dopo la morte del pittore, fu consegnata dal figlio Jacobello; e nel 1473 era di nuovo a Messina, ed anzi vi

[1] È già stato dimostrato che il metodo usato nelle Fiandre era noto in Italia prima che Antonello lo adottasse. Vien ricordato come Roggero van der Weyden, a Ferrara, ove si recò nell'anno 1449, lasciò esempi e insegnamenti del dipingere a olio, secondo la tecnica invalsa nel suo paese; e Domenico Veneziano, che il Vasari associa, nel suo racconto fantastico, ad Antonello, usava in non piccola quantità l'*olio di lin seme* nel dipingere in S. Egidio a Firenze, tanti anni prima che Antonello si recasse a Venezia. E si ricorda anche come Bartolomeo Vivarini dipingesse ad olio nel 1473. Indubbiamente Antonello non fu l'apportatore di un metodo, ma lo presentò in una forma perfezionata, e per essa nacque la leggenda accolta e amplificata dal Vasari come dal Sansovino. Il Maurolico, nel suo *Sicanicarum rerum compendium* (Messina 1562), discorrendo di Antonello, dice: *figuras opere glutinato compaginabat*.

dimorava fin dall'anno precedente, avendo allora già eseguita un'icona per San Giacomo di Caltagirone. Per questa ebbe un secondo pagamento a Messina, appunto nel 1473, quando attendeva a un gonfalone « magistralmente lavorato » per la chiesa della Trinità di Randazzo e alla pala messinese dell'altare della Madonna del Rosario. Nel 1474, si obbligò a dipingere l'*Annunciazione* per Palazzolo Acreide, ora nella Galleria di Siracusa, e, poco dopo la metà del 1475, era a Venezia, e iniziava la pala di San Cassiano. A quell'anno appartiene una serie di opere: il ritratto del *Condottiero*, prima nelle collezioni Martinengo e Pourtalès, ora al Louvre; i ritratti di Alvise Pasqualino e di Michele Vianello, ricordati dal Michiel come esistenti nella casa di Antonio Pasqualino, e ora sconosciuti o non identificati, e inoltre il *Crocefisso fra Maria e Giovanni* della Galleria di Anversa. Nel 1476, Galeazzo Maria Sforza, avendo perduto il suo pittor di ritratti, Zanetto Bugatto, chiede al suo oratore a Venezia di mandargliene un altro, accennando come suo fratello, Sforza Maria, duca di Bari, possedesse « *una figura* cavata dal naturale per uno pictore ceciliano che in Venezia dimorava ». E Pietro Bono, patrizio veneto, che aveva permesso ad Antonello di recarsi a Milano, scrive il 16 marzo 1476 pregando il Duca che, servitosi del pittore, lo rimandi per una ventina di giorni a compiere la pala di San Cassiano. Alla metà di novembre dello stesso anno 1476, Antonello era tornato a Messina, dove due anni dopo si obbligava a dipingere per Santa Maria di Randazzo una bandiera con la Madonna e con stemmi. Tuttavia è possibile che Antonello abbia fatto ritorno a Venezia, tante erano le opere colà rimaste di lui. Del 1477 ci resta il quadro della *Crocifissione* di Londra, che può considerarsi lo sviluppo dell'altra di Anversa. E dovette anche eseguire, negli ultimi giorni di sua vita, per la chiesa di Santa Maria della Carità di Catania l'opera già citata, per la quale Jacobello suo figlio ricevette il resto del pagamento nel 1479, dopo che il padre suo era venuto meno

tra il 14 febbraio di quell'anno, giorno del testamento, e il 25 dello stesso mese, giorno in cui si ha la prima notizia della morte.

* * *

La prima opera di Antonello da noi conosciuta è il *San Zosimo* nella cattedrale di Siracusa (fig. 1). Il vescovo si stacca scuro dal fondo « estofado de oro », chiuso nel piviale a fiorami come entro una cappa a linee spezzate. Tutta la figura mostra uno studio di geometrizzazione ben più complicato di quello che si potrebbe vedere nelle opere catalane del tempo: gli angoli formati dall'alta mitra hanno rispondenza con le linee del piviale ricadente dalle spalle, ma queste continuano curve, come due grandi anse apposte alla conica figura o, come un giogo che ne accentua la gravità, per la linea ondulata che le unisce, distesa fra braccio e braccio. I contorni son determinati da una serie di linee oblique nella mitra gemmata, nel collettone di velluto, nel lembo del camice trasparente dall'aperto piviale, quasi filo di lama percosso da luce. Vi sono ornamenti di fioroni entro lobi acuti, di rame di quercia a foglie seghettate, come impresse su cuoio, le quali si ripetono graffite sul fondo dorato.

La sacra imagine esce potente di modellatura fra le irte linee, piegando il pastorale col nodo trito traforato, con il bastone poliedrico e la voluta formata dallo stelo ad aculei di un ferrigno fiorone. Anche in quest'opera primitiva Antonello vuole approfondire lo spazio intorno alla figura col movimento obliquo del pastorale rispetto all'asse del corpo, già rivelando la sua tendenza alle ricerche prospettiche. Il viso si sfaccetta ad angoli bruschi, quasi che la durezza del materiale fosse ostacolo all'artista nel segnare i passaggi dei piani, onde i lineamenti sembrano scavati nel legno. Costruita quella testa a colpi di scalpello e di raspa, il pittore ricerca l'esattezza dei particolari nell'incassare i piccoli occhi imperiosi tra gli orli gonfi delle palpebre, nel-

Fig. 1 — Siracusa, Cattedrale. Antonello da Messina: *San Zosimo.*
(Fotografia Brogi).

l'approfondir le rughe agli angoli della bocca, nell'affloscire la pelle in grossi cordoni sul collo taurino. Gli anni non hanno reso tremante il vecchio Santo, che muove lenta la mano, preparato a girare, diritto, intorno a sè stesso per benedire la moltitudine accerchiante il suo vescovo. Tale disposizione al movimento circolare, che ritroveremo in quasi tutte le opere di Antonello, forma iniziale di quella più libera ed equilibrata del San Gregorio nel trittico di Messina, e il risalto ancora scarso dell'immagine austera conforme ai primi esempî catalani, ma già di tanto superiore ad essi, ci persuadono che il San Zosimo è opera primitiva di Antonello, figlio di Giovanni d'Antonio scultore.

Il *Salvatore benedicente* della Galleria Nazionale di Londra (fig. 2) ci mostra Antonello trasformato dagli esemplari fiamminghi. Il Cristo si eleva, nei contorni piramidali, dietro un parapetto sul quale appunta le dita di una mano come raggi di ruota, mentre spiega l'altra, girandola con moto lento, costretto, parallelo all'asse mediano del corpo, e inscrivendola a forza entro un elissoide. Levigate, marmoree le carni, fredde sul fondo scuro e irrigidite dalla simmetria bilaterale e dalla regolarità dei lineamenti. Negli occhi aperti, immoti, con la sclerotica offuscata, un bagliore attraversa le iridi nere; alta, convessa la fronte nel candido arco ogivale segnato dai capelli, scuri e lisci, che si snodano sulla spalla in riccioli metallici, tutti accesi di luce, mentre pochi fili segnano sulla fronte leggermente un altro arco; pura la linea del naso, breve la bocca con le labbra socchiuse, larghi, prominenti gli zigomi come negli esemplari fiamminghi, dei quali la figura serba anche la compassata gravità.

La testa ha cresciuto il rilievo, e sembra che dall'intaglio in legno il pittore sia passato alla scultura nel marmo; i piani si arrotondano, gli occhi acquistano profondità velandosi di ombre riflessate da luci che strisciano sulle palpebre per chiudersi nelle fisse pupille.

Come nel San Zosimo, il gotico acuisce i contorni della figura; ma l'arrotondarsi dei lineamenti smussa i bruschi

Fig. 2 — Londra, National Gallery. Antonello da Messina: *Cristo benedicente.* (Fotografia Anderson).

angoli e i tagli recisi di quell'opera primitiva. Si vede inoltre qui uno studio attento della geometrizzazione per ottenere una perfetta regolarità di tutte le linee del volto, quali

sembravano convenire alla nobilissima imagine del Redentore.

Al periodo del più diretto influsso fiammingo appartiene anche il frammento di un'opera esistente nel Museo civico di Reggio Calabria:[1] forse di una *Natività* (fig. 3). Tre angeli disposti ad arco passano leggeri sul fondo di montagne rocciose; ai loro piedi sbocciano fiori e scorrono limpide acque. Il movimento ondulato dei flessibili corpi, chiusi nelle lunghe tuniche bianche, aumenta la grazia dei freschi volti di giovinette, e dietro il capo le lunghe ali stan per socchiudersi, come se in quel momento le tre divine creature avessero fermato il volo, e sfiorassero coi piedi la terra. Tutti in una mano tengono il lungo scettro degli araldi bizantini e levano l'indice dell'altra al cielo: solo questa mano accennante rimane rigida e immobile, e l'uniformità, la triplice ripetizione del gesto, che invita gli uomini a contemplare una visione apparsa nel cielo, o probabilmente la stella che con la sua luce dovrà guidare alla capanna di Betlemme, accentua la forza del suo significato. Nessuna gemma adorna le semplici tuniche, i folti, ricciuti capelli; Antonello, vissuto nella terra che dalla fastosa arte spagnuola aveva tratto l'amore dei broccati d'oro, delle pietre preziose, delle pesanti corone, si limita a guernire d'un colletto di velluto le candide tuniche, a segnar d'un filo di luce l'orlo festonato delle ali, a trasformar gli scettri in lunghi steli argentei di giglio.

Il movimento ritmico delle tre figure non è simmetrico: quella che doveva esser centro del gruppo, si volge vivacemente da un lato; l'altra guarda davanti a sè con i grandi occhi ridenti; la terza, quasi di profilo, piega lievemente un ginocchio, e curva sul lungo collo la marmorea testina. Antonello ha fatto di questa divina fanciulla una vera figlia dell'aria, leggera e immateriale com'essa: il cader lento delle

[1] Quest'opera fu riconosciuta di A. da M. per Lionello Venturi (Cfr. il citato articolo nell'*Arte*, XI, 6); l'altra dello stesso museo per il dott. Roberto Longhi.

pieghe della tunica che si raccoglie come la corolla di un grande fiore al suolo, le lievi ondulazioni dei capelli, il movimento appena arcuato della lunga persona pieghevole fanno che sembri muoversi senza posare il piede. Lo spirito greco rimasto nella sua terra ha salvato Antonello dal preziosismo e dalla brama di ornati dell'arte venuta di Catalogna, ispirandogli la nobilissima imagine di quell'angelo, la squisita

Fig. 3 — Reggio Calabria, Museo. Antonello da Messina: Frammento di tavola.

purità delle sue linee. La minuta ricerca del particolare si svela nelle foglie come impresse su cuoio alla catalana, con le nervature finemente segnate; nei fiorellini bianchi tra le erbe color di seppia; in una chioccioletta strisciante al suolo; nei rami tagliati da un albero, che reggono una vasca di candido marmo. Quei rami mozzi si dipartono dal grosso tronco come dita di una gigantesca mano girate a ruota, affermando già chiaramente la forma costruttiva prediletta da Antonello.

Un'altr'opera dello stesso tempo è rimasta sconosciuta finora nel Museo di Reggio Calabria: *San Girolamo* in un paese irto di rupi, inginocchiato davanti al Crocefisso (fig. 4). Il fondo è quasi monocromo, come quello del frammento coi tre Angeli, e perfino la figura del Santo è del colore e della natura delle rocce, come in esse scolpita: solo tra gli alberi foschi e le foglie verdi o rossicce spiccano il rosso manto pieghettato alla fiamminga e il cappello cardinalizio. Nella selvaggia solitudine di quelle rocce costrutte dalla mano di Antonello, un funereo cipresso spicca di contro al cielo corso da guizzi di luce, e, sorgendo come da un abisso, s'allunga la croce avvinghiata dai nudi sterpi di un albero come da un gran serto di spine. Da quella croce pende, attratta dalla forza di gravità, la statua di Cristo, che con le braccia spasmodicamente tese in alto segue il movimento dei nudi rami contorti che si slanciano serpeggiando intorno al corpo del martire verso il cielo. Di fronte a lui Girolamo in ginocchio indietreggia curvando ad arco la persona, quasi preso da improvviso terrore all'apparizione del Crocefisso; alla sua vita si annoda un drappo che nelle molteplici pieghe la luce segna di mille fili argentei. Il corpo inarcato ripete press'a poco il movimento del San Giovanni ai piedi della croce nel quadro di Londra; ma su quel corpo stilizzato, quasi ridotto a lamina, si leva nella sua salda struttura la testa, scarnificata, con le ossa sporgenti. In quel teschio vivono gli occhi, profondi nel cavo dell'orbita, immobili, atterriti, intenti nel volto del Crocefisso, come se l'idea del peccato e del castigo sorgesse minacciosa nel Santo alla visione del Dio morto per le colpe umane; una muta domanda è nello sguardo, nella tensione angosciata di tutte le linee del volto. Tra le due figure, raggomitolato al suolo, posa il leone in forma di sfinge; e il silenzio domina nel paesaggio solenne: nulla turba il colloquio fra il penitente e il suo Dio; solo si leva il grido dei rami attorti e guizzanti al cielo intorno all'imagine della Vittima.

Fig. 4 — Reggio Calabria, Museo. Antonello da Messina: *San Girolamo.*

A questi due dipinti dobbiamo pure connettere il *San Girolamo nello studio* (fig. 5) della National Gallery di Londra, non appartenente al periodo veneziano, come si è ritenuto fin qui, sul fondamento della notizia del Michiel,[1] che vide il quadretto in casa di messer Antonio Pasqualino insieme con altra opera di Antonello. Lo studio del santo cardinale è costruito alla spagnuola, e sembra in mezzo alla crocera di una chiesa gotica, chiusa sul davanti dagli scaffali della biblioteca, e aperta ai lati, a destra sulla fuga di colonne di un chiostro, a sinistra per le finestre di una sacrestia. Nel fabbricato tutta la scena è inclusa in un'incorniciatura come di sipario, coronata nell'alto da archi scemi alla spagnuola; e sembra invero che lo studio del dottore della chiesa sia collocato su un palcoscenico e si approfondisca dietro il frontispizio del teatro. Gli archi dell'interno, di stile gotico, son retti da colonne a fascio, con massicci capitelli; sulle pareti del fondo si aprono bifore con archi trilobi; il portico del chiostro a destra è sostenuto da colonnine sottili con archi sopraelevati, in modo da renderci qualche reminiscenza di forme spagnuole. Nell'ambiente chiesastico, caro ai fiamminghi, si espongono le scansie piene di libri; su una predella di legno, a cui si accede per una scaletta, siede in cattedra il Cardinale davanti a un leggìo, in atto di tenere con ambo le mani aperti i fogli del codice che sta leggendo.

[1] Cfr. *Notizie d'opere di disegno* pubblicate ed illustrate da D. Iacopo Morelli, seconda edizione riveduta e aumentata per cura di Gustavo Frizzoni, Bologna, 1884, pag. 188. Il Michiel così parla del quadro: « El quadretto del S. Jeronimo che nel studio legge, in abito cardinalesco, alcuni credono che el sii stato di mano de Antonello da Messina; ma li più, e più verisimilmente, l'attribuiscono a Gianes, ovvero al Memelin, pittor antico ponentino: e cussì mostra quella maniera, benchè el volto è finito alla italiana; sicchè pare de mano de Jacometto. Li edifici sono alla ponentina, el paesetto è naturale, minuto e finito, e si vede oltra una finestra, e oltra la porta del studio, e pur fugge: e tutta l'opera, per sottilità, colori, disegno, forza, lievo, è perfetta. Ivi sono ritratti un pavone, un cotorno e un bacil da barbiero espressamente. Nel scabello vi è finta una letterina attaccata aperta, che pare contener el nome del maestro, e nondimeno, se si guarda sottilmente appresso, non contiene lettera alcuna, ma è tutta finta. Altri credono che la figura sii stata rifatta da Jacometto Veneziano ».

Ogni particolare è reso con esattezza fiamminga unita al godimento di un osservatore italiano e alla scienza italiana

Fig. 5 — Londra, National Gallery.
Antonello da Messina: *San Girolamo nello studio* — (Fotografia Anderson).

della prospettiva, in quest'opera ove per la prima volta Antonello affronta il problema della illuminazione di un interno. I volumi entro gli scaffali aprono a ruota le carte, de-

scrivendo idealmente il semicerchio che tornerà a tracciare il libro di preghiere dell'*Annunziata* di Palermo. Tra i volumi appaiono vasi, scatole e cofanetti; un asciugamani a frange pende da un chiodo nello scaffale di fronte al Santo, e sopra la scansia si profila nell'ombra delle arcate un crocefisso segnato da uno spiro di luce. Attraverso i vetri delle bifore si vedon batter l'ali nel chiarore del cielo le rondini, e, di là dal chiostro e dalle finestre inferiori, il paese luminoso con bianchi edificî e bianche strade diritte ai piedi delle colline. Tutta quella luce penetra nello studio di San Girolamo, scintilla sul piano vicino alle finestre, unendo nella sua onda luminosa le formelle colorate come se cadesse su un lucido specchio d'acqua. La diffusione di essa nell'ambiente è calcolata con gran metodo nella ricerca dei contrasti di chiaroscuro; incornicia i margini dei fogli, si riverbera sullo smalto dei vasi, batte sulla volta profilandone gli spicchî, s'arrampica lungo le arcatelle del chiostro, avviva il cartellino metallico con la finta iscrizione, e schiara, fa emergere il Santo intorno al quale si raccoglie. La sapiente modellatura delle figure antonelliane non è in quel corpo imbottito dalla veste rigonfia che cade al suolo in pieghe angolose, cartacee, alla fiamminga; le braccia sproporzionate, inerti, terminano in piccole mani senz'ossa; ma la testa è saldamente costruita, sebbene i passaggi molteplici dei piani siano, come nel ritrattino Borghese, ancora manchevoli, e in ogni segno di essa è tradotto, con precisa definizione del carattere, non l'imagine tradizionale del vecchio dottore della Chiesa, bensì un ritratto di prelato ossuto, con le labbra sottili, gli occhietti indagatori e penetranti.

In nessun'altra opera di questo periodo Antonello ci mostra maggiore incertezza, più evidente il contrasto fra la sua natura schiettamente italiana e le superficiali minuzie di esecuzione a cui gli esemplari fiamminghi lo tenevano costretto: l'equilibrio della sua arte si turba per il ripetersi di motivi convenzionali, non, come voleva il genio dell'ar-

Fig. 6 — Messina, Museo civico. Antonello da Messina: Pala d'altare, parte mediana con la *Madonna del Rosario* — (Fot. Alinari).

tista, strettamente coordinati nell'insieme della composizione e necessarî alla linea di essa. Una ciabatta sta presso la scaletta, sul pavimento; un gatto si è accosciato sulla predella della cattedra; un lioncello araldico scodinzola sotto le arcate del chiostro, e, sul piano anteriore del quadro, si vedono una pernice, un pavone, un bacile di metallo lucente. Nè basta: i codici sulla scansia sono disposti studiatamente nei più svariati modi: aperti e chiusi, di fronte, di scorcio, di traverso; e sopra il leggio sono altri libri chiusi, uno dei quali ha i fogli divisi da un grosso segnacarte.

La severa unità delle pitture di Antonello si perdette in quella riproduzione esteriore dell'ambiente; l'organica e rapida visione di uomini e di cose, rimase subordinata allo studio un po' materiale dei particolari, nonostante che l'artista avesse tentato di ottenerla, rappresentando Girolamo in mezzo all'alta predella, spiccante nella luce sulle scansie, sotto le altissime volte della chiesa, per elevarlo, così dominatore di tutta la scena. L'estrema finezza del dipinto formò la sorpresa degli amatori veneziani che vedevano in esso or l'uno or l'altro dei più celebri maestri fiamminghi, e servì d'esempio ai pittori veneti nella trattazione dello stesso soggetto.

Il trittico del Museo di Messina, eseguito nel 1473, ci presenta già definita la convenzione stilistica della forma cilindrica dei corpi, e trasmette a un intero gruppo di figure il movimento tipico di Antonello che già lievemente si era accennato nel San Zosimo di Siracusa. La Madonna (fig. 6) siede in trono sotto il baldacchino steso dietro un arcone che le fa da cornice, due angeli inginocchiati nello spazio le tengono sul capo la corona di rose, ed ella guarda davanti a sè, alla sua destra, verso i fedeli che pregano, sospendendo l'atto di porgere con la mano distesa ciliege al bambino, il quale distrattamente le prende, mentre abbassa, pure alla sua destra, lo sguardo. Verso la mira della Vergine e del bimbo volgonsi le forme di tutta la parte me-

diana del trittico, così che il baldacchino dietro il gruppo non si dispone nel mezzo, ma parallelo alla linea di rivolgimento di esso. La composizione, disegnata secondo un concetto prospettico, non sopra uno schema di rigida simmetria, serba un perfetto equilibrio delle parti; il moto del gruppo divino regola e informa quello degli angeli e la disposizione di ogni elemento compositivo. La Madonna, col manto impresso di ramoscelli alla catalana, e la veste cartacea che cade a piani spezzati e a rotuli sulla predella del trono, disegna co' suoi contorni un grande triangolo; la testa ovale con l'alta nuca e i capelli disciolti ha guance piene, mento pesante, occhi incantati che dànno alla figura l'espressione sospesa, distratta; sul grosso collo cilindrico si proietta l'ombra del volto. Il bambino si raggomitola in grembo alla madre; cadono spioventi le spalle e i fianchi, si arrotonda il petto, si aggiran le forme del corpo come entro cerchi paralleli, costrette a adattarvisi. Gli angeli, disposti obliquamente, diversi di grandezza per ragione prospettica, con le vesti più raccorciate a sinistra, dispiegate a destra, in basso formano linee corrispondenti a quelle del manto della Vergine nel cadere sulla predella. Tengono entrambi una palma e la corona di rose per la Regina dei cieli, e le loro piccole proporzioni, le lunghe ali dalle costole acute, le vesti trinciate, rispecchiano caratteri fiamminghi. Tutta la composizione prende forza plastica entro il rigore geometrico delle linee; la mano sinistra della Vergine, distesa, segna l'asse orizzontale che si incrocia con le verticali del baldacchino e quella ideale che dal mento cade sull'arco inflesso dello scollo.

Lo studio dei particolari non distrae più il genio del pittor messinese, che, semplificato l'ambiente, si contenta di far cadere con voluta negligenza sulla predella del trono un rosario dai grani allentati, messo lì non come motivo ornamentale, bensì come simbolo della rappresentazione sacra.

Le ali del trittico recano i Santi Gregorio (fig. 7) e Benedetto (fig. 8) volti di traverso, l'uno in atto di sospendere

Fig. 7 — Messina, Museo civico.
Antonello da Messina: Parte a sinistra del quadro sudd., *San Gregorio.*
(Fotografia Brogi).

Fig. 8 — Messina, Museo civico.
Antonello da Messina : Parte a destra del quadro sudd., *San Benedetto.*
(Fotografia Brogi).

la lettura, l'altro di benedire il popolo. Entrambi hanno il piviale a fiorami lucenti e girano lentamente lo sguardo freddo e calmo delle iridi chiare e natanti; le carni, non lignee come nel San Zosimo, segnate nei passaggi dei piani con tenui gradazioni, posseggono la sodezza marmorea delle figure di Antonello. Come nel San Girolamo, il grande pittor di ritratti ci presenta nei due Santi due tipi d'uomo spiati dal vero: un sorrisetto fatuo gonfia il volto sbarbato di Gregorio, e par che a fatica il respiro esca dalla bocca sottile del ben pasciuto e bonario Benedetto.

Purtroppo questi sportelli del trittico si guastarono in gran parte quando caddero per il terremoto nelle rovine del Museo; ma più si guastarono i frammenti dell'*Annunciazione* che stavano sopra le tavole coi due Santi. Inginocchiata davanti a un leggìo, la Vergine (fig. 9), del tipo stesso che vedremo nell'ancona di Palazzolo Acreide, incrocia le mani stringendosi i lembi del manto sul petto; di contro, l'arcangelo Gabriele (fig. 10), in vesti sacerdotali e con ali di rondine ripiegate, alla fiamminga, annuncia, impassibile, il verbo. Con ogni delicatezza il pittore ha delineato la figura di Maria, le mani brune piccolette, le rosse labbra ad arco, gli occhi pensosi, i capelli biondi che s'allentano in tante ciocche raggiate corse da fredde luci. Le stesse luci metalliche brillano nelle onde dei capelli e sulle ali acute di Gabriele, che apre gli occhi lenti sotto le grosse palpebre, fissando lo sguardo calmo, solenne, sacerdotale sulla divina. Il riflesso del fondo d'oro sembra penetrare traverso le carni.

In questo quadro Antonello si stacca maggiormente dallo spirito gotico per la semplificazione e l'arrotondamento delle forme; ma anche nel rinnovato organismo delle sacre figure è serietà, gravità, potrebbe dirsi, il silenzio ieratico.

Nello stesso anno 1473, dipinse l'*Ecce Homo* (fig. 11) del Museo di Piacenza,[1] con la testa china su una spalla, le

[1] Il quadro era nel Collegio fondato dall'Alberoni, primo ministro di Spagna, che lo ebbe probabilmente da Messina, dopo repressa la rivoluzione.

sopracciglia corrugate, i piccoli occhi rotondi presi da spavento, le labbra piegate ad arco come per disgusto, gli zi-

Fig. 9 — Messina, Museo civico.
Antonello da Messina: Parte superiore del quadro sudd., L'*Annunciata*.
(Fotografia Brogi).

gomi largamente distanti, arrotondati e sporgenti alla fiamminga. Intorno alla fronte con tenacia feroce si intreccia una corona di grossi rami spinosi, e i capelli cadono sulle

spalle a spire metalliche, come nel *Cristo benedicente* di Londra. La fune che s'annoda intorno al breve collo ripete l'arco gotico rovescio proprio delle opere primitive di An-

Fig. 10 — Messina, Museo civico.
Antonello da Messina: Parte superiore del quadro sudd., L'*Arcangelo*.
(Fotografia Brogi).

tonello, che anche qui evita di mostrarci di fronte la sacra imagine, e volge alquanto la testa di Cristo a sinistra, mentre gira dalla parte opposta il torso, ancor debole nella modellatura, ancor piatto in confronto al plastico nudo del Cristo Schickler. L'espressione forzata per il contrasto fra gli ango-

sciosi occhi vitrei e la smorfia della bocca tesa ad arco, qui, come più tardi in quel Cristo, dimostra che l'arte di Anto-

Fig. 11 — Piacenza, Museo civico. Antonello da Messina: *Ecce-Homo.* (Fotografia Anderson).

nello, nata sui fondamenti classici della Magna Grecia, rifuggiva dalle violenze del sentimento, che turbavano le sue

serene visioni di bellezza, la composta regolarità delle sue linee.[1]

* * *

Il grande caratterizzatore, che si annunzia nei due Santi del trittico di Messina, spiega tutta la sua forza nel ritratto della galleria Borghese (fig. 12), e nell'altro affine della raccolta Willet a Londra, che hanno i piani ancora distesi e la modellatura piatta a paragone di quelli, fortemente plastici, del periodo veneziano e milanese. Rossiccio di carni sul fondo scuro, l'uomo che Antonello ha rappresentato nel quadretto Borghese ha la testa coperta, a mo' dei ritratti fiamminghi, dall'ampio berretto che fascia e stringe la fronte, e ricade sulle spalle inquadrando il largo viso spianato. Volge a sinistra gli occhi chiari, e gira obliquamente uno sguardo lento e falso, mentre si stirano a un mezzo sorriso le labbra sottili non combacianti, aperte da una lieve commessura simile a taglio di coltello, che mette ancor più in rilievo la subdola e ironica espressione dello sguardo. Il labbro inferiore non ha ancora acquistato il volume che più tardi diventerà tipico per Antonello. In ogni tratto è la cura minuziosissima, fiamminga, del particolare, nell'orlo gonfio, un po' rovesciato delle palpebre inferiori, nei raggi luminosi dell'iride vitrea, nei peli arricciati delle sopracciglia, nelle pieghe della pelle floscia sul collo breve, nel molle ricader delle carni sotto gli zigomi. Come se la figura fosse modellata nella creta rossastra, pare che con la pressione del pollice sia segnato l'incavo dell'orbita e sien fatte risaltare le forti tempie e la rotondità ampia dello zigomo, stirare le labbra sinuose. Il drappo vellutato, ricadendo a destra dal capo tronca il collo con una linea diritta che dà al portamento della testa una speciale durezza, e il

[1] L'*Ecce Homo* del Museo di Piacenza o altro simile fu modello a Andrea Solario, che lo riprodusse nel quadro oggi esistente in Palazzo Spinola a Genova, lov'è attribuito ad Antonello stesso, ed anche all'ignoto autore (forse Pietro da Messina) della copia nel Museo civico di Novara.

collo vien limitato dalla bianca lista di tela sporgente dal colletto dell'abito a cannelloni, quali Antonello disegnerà

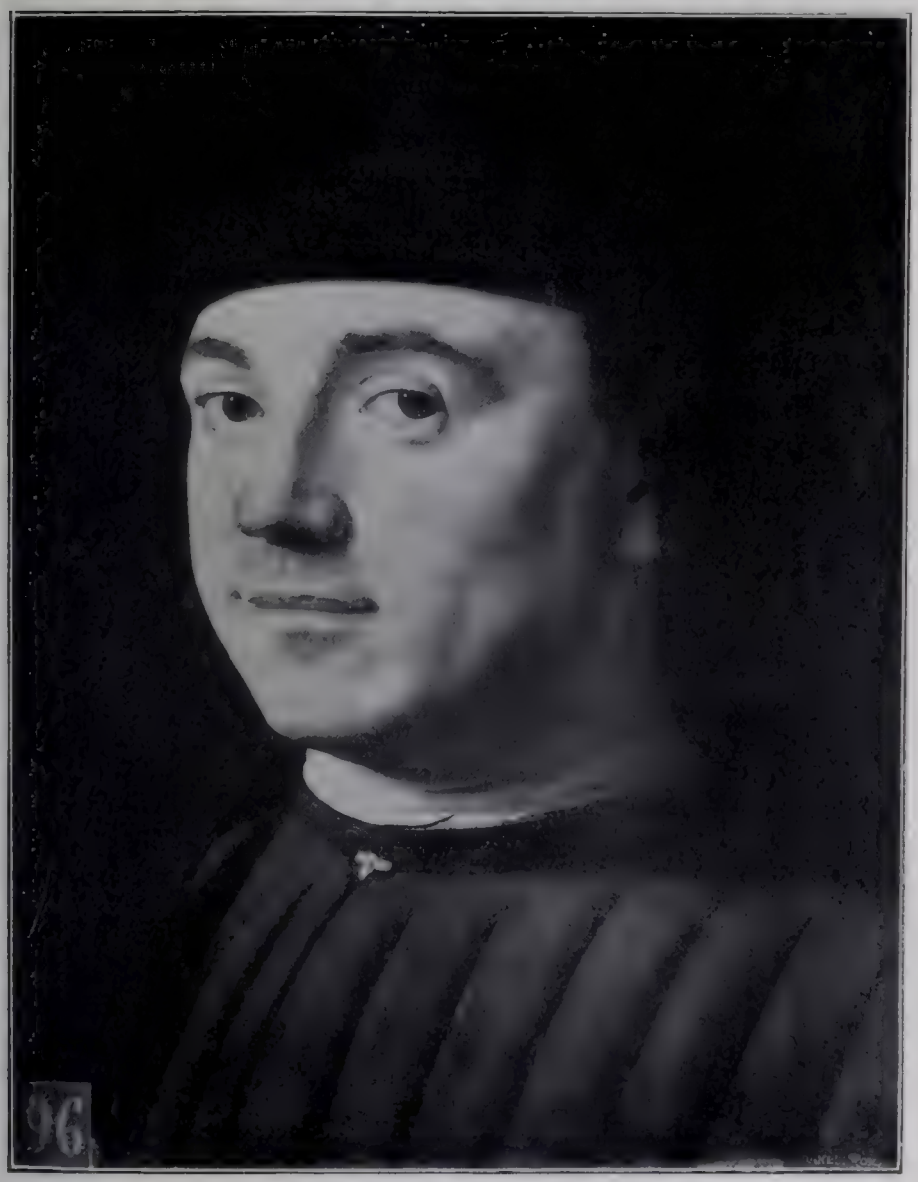

Fig. 12 — Roma, Galleria Borghese. Antonello da Messina: Ritratto virile. (Fotografia Anderson).

anche tardi nei suoi ritratti, godendo di richiamare persino nel costume, non studiato oggettivamente, il canone prediletto della forma cilindrica.

Simile, quantunque guasto da ridipinture, appare il ritratto della collezione Willet (fig. 13), dove si rivedono le palpebre gonfie, il naso segnato obliquamente con le nari dilatate contornate dall'ombra, l'iride chiara, vitrea, degli occhi girati nella stessa direzione. La sagoma del ritratto è più angolosa; più ricercate sono le cartilagini del naso; sporgente, aguzzo è lo zigomo visto di profilo. Sorride il giovine con gli angoli delle labbra sottili, volti in su, ad arco, d'un sorriso furbesco, mentre i riccioli in anella scendono intorno al volto, vivamente illuminati a sinistra. La modellatura è ancor piatta; e pare che con un'unghiata l'artista abbia segnato una fossetta nella guancia per rendere la contrazione che accompagna il sorriso, mentre nel ritratto della galleria Borghese i muscoli della faccia sembrano muoversi per il forte stringersi dei denti.

Di poco posteriore è un altro ritratto del Museo civico di Cefalù (fig. 14), volto di tre quarti a sinistra, con gli occhi intorbidati tra le flosce palpebre e le grinze irradiantisi a ventaglio negli angoli, il volto tutto crespe nello sforzo del sorriso che solleva violentemente ad arco le labbra. Lo sguardo scherzoso e bonario, il sorriso che atteggia le labbra alla smorfia di Pan, dànno vita alla fisionomia del vecchietto, sorpresa in un momento di buon umore. Benchè lo schema dei lineamenti ripeta la convenzione fissata nei due ritratti precedenti, la testa ha straordinario rilievo, il chiaroscuro si è fatto più intenso e i particolari del volto sono ricercati con ogni finezza, negli occhi che si stringono, nelle pinne del naso più dilatate, nel segno delle rughe più profonde agli angoli della bocca e dell'occhio. Abbiamo qui il solo esempio di costume studiato dal vero nell'arte di Antonello; non la solita sopravveste a piegoni cilindrici, bensì un corsetto coi risvolti foderati di bianco, aperti nel davanti.

Lo schema di questi ritratti primitivi si modifica alquanto nel ritrattino della collezione Johnson (fig. 15) a Filadelfia,

Fig. 13 — Londra, Collezione Willet. Antonello da Messina: Ritratto virile. (Fotografia Dixon).

di poco posteriore.[1] Ancora la superfice del volto è levigata; l'occhio ovoidale, che sguscia tra le palpebre grosse con rade ciglia, il naso a larga punta rotonda, son disegnati

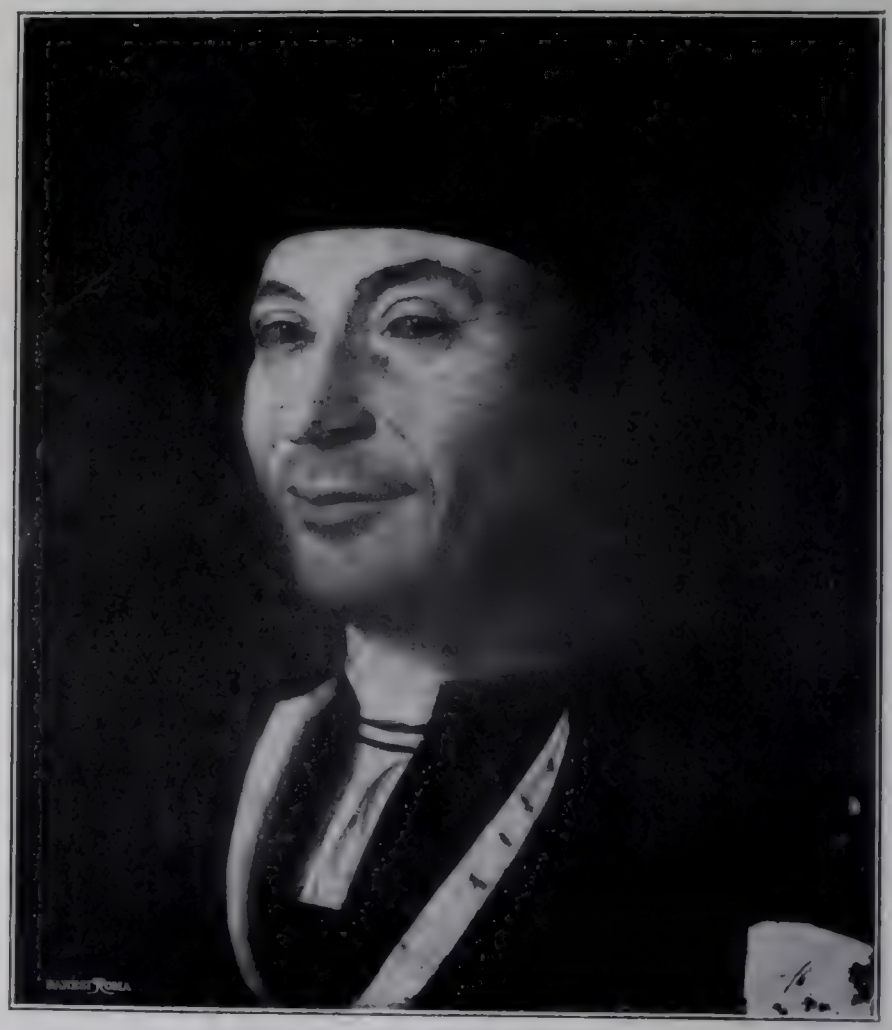

Fig. 14 — Cefalù, Museo municipale. Antonello da Messina: Ritratto virile.

sullo schema del ritratto Borghese; l'arco delle labbra corrisponde invece a quello del ritratto Willet, sebbene l'inferiore, qui tondeggiante, accenni alle forme più oggettive

[1] Cfr. Berenson, *Catalogue of a Collection of Painting and some Art Objects. Italian Paintings*, vol. I, John G. Johnson, Philadelphia, 1913, pag. 96-97.

del periodo veneziano. Nella disposizione della capigliatura si prepara la ricerca decorativa; e il lembo di tela bianca che traspare di sotto la veste non ha la primitiva durezza

Fig. 15 — Filadelfia, Collezione Johnson. Antonello da Messina: Ritratto virile.

cartacea delle pieghe, ma si strizza intorno al collo in fitte increspature. Un nuovo carattere è scolpito con fermezza in quel giovane effeminato, dinoccolato, con lo sguardo languido degli occhi chiari, come aperti a fatica tra le palpebre grevi.

Circa allo stesso tempo appartiene il ritrattino del Museo Malaspina a Pavia (fig. 16) tutto in una gamma di rossi su fondo scuro: un riverbero rosso sulle carni, le ciocche dei capelli fulve, rossa la veste. Il rilievo della testa non è studiato quanto nel ritratto di Cefalù, ma con tutta l'incisiva forza di Antonello è reso il carattere in quel volto di giovane vecchietto, con i piccoli occhi grigio azzurri dallo sguardo tagliente, canzonatorio, e la bocca sottile socchiusa come per fischiare.[1]

Chiude questa serie il preteso autoritratto di Antonello, ora nella National Gallery di Londra (fig. 17), che figura un giovane chiuso in sè, dallo sguardo pensoso. È stato sempre compreso fra le opere del periodo veneziano, ma i suoi rapporti con quelle antecedenti al soggiorno dell'artista in Venezia, e la sua grande distanza, per saldezza di struttura, dal *Condottiero* del Louvre, ci persuadono a classificarla subito dopo il ritrattino Johnson. Ancora il contorno degli occhi, la forma del naso, l'orlo di tela bianca intorno al collo come modellato nella pasta, ripetono le convenzioni già determinate nel ritratto Borghese; il tumido labbro inferiore, i capelli segnati da fili sulla fronte, come a tratti di penna, il chiaroscuro più forte che fascia il mento e la guancia, lo avvicinano invece al busto di giovane nella collezione Johnson. E si corrisponde appieno, nei ritratti di Filadelfia e di Londra, la linea che profila le teste, pur tenendo nota, s'intende, della differenza tra la giovanile e molle struttura della faccia del primo e la più risoluta e ferma del secondo.

Tutta questa serie di ritratti parte da uno schema: il volto girato di tre quarti, lo sguardo nella direzione opposta a quella del volto, un'ombra densa che, passando lungo la guancia sinistra, viene a circondare il mento e a proiettarsi trasversalmente sul collo. Anche i lineamenti variano poco

[1] Il ritratto era tutto ridipinto così che la sola firma poteva far pensare ad Antonello; e fu gran ventura che l'abile mano del Cavenaghi, col togliere le dipinte sovrapposizioni, facesse cadere le incertezze sull'autenticità dell'opera.

Fig. 16 — Pavia, Museo Malaspina. Antonello da Messina: Ritratto virile. (Fotografia Bassani).

col variar dei modelli, ma si foggiano secondo una convenzione ideata dal pittore: l'arco delle sopracciglia che si addensa in un pennacchietto a sinistra e gira verso destra, incurvandosi sempre più fitto col progredir della serie, le ciglia raccolte a ciuffo nell'angolo dell'occhio destro, il naso breve con punta tonda e gonfie nari, gli sporgenti zigomi, il mento grosso e pesante, il collo contornato da una linea dura e manchevole. Su questo schema generale s'innesta con precisione la gran varietà dei caratteri, e sembra quasi prodigioso che essi si esprimano con sole lievi modificazioni dello stampo comune.[1]

* * *

Nel 1474 Antonello, riprendendo il soggetto dell'*Annunciazione* nella pala d'altare che da Palazzolo Acreide fu portata al Museo di Siracusa (fig. 18), ci appare trasformato per il quasi intero abbandono dei contorni gotici, e per una nuova ricerca di raffinatezze, una dolcezza nuova, schiettamente italiana, di aspetti. Una grande colonna divide in due spazi la stanza ove prega la Vergine; a destra, Maria che appena solleva lo sguardo dal libro al sopraggiungere dell'Arcangelo e incrocia sul petto le mani; a sinistra, il messo sacerdotale, benedicente l'eletta. La separazione dell'Annunciata da Gabriele, voluta dall'arte religiosa già al principio del Quattrocento, non è più materiale come all'inizio, quando si vedeva Maria entro la stanza dedicata alla preghiera, e l'Arcangelo di là dal recinto monacale. Come in Piero della Francesca, la divisione è ottenuta con grande semplicità, senza muri e finestrelle, per mezzo d'una sola colonna; e come nei seguaci di Piero si dispongono le due figure. L'am-

[1] Anche l'originale del ritratto Giovannelli a Venezia si può supporre sia stato eseguito durante questo periodo, e probabilmente un Veneziano lo copiò, imitandone scrupolosamente la bocca, intagliata come quella del ritratto Borghese, ma il copiatore, impomiciando la superficie, gonfiando le carni, togliendo la potente ossea struttura delle teste di Antonello, coprendo il capo di una materiale parrucca, ridusse il volto animato dell'esemplare a un lucido zuccone.

Fig. 17 — Londra, National Gallery. Antonello da Messina: Ritratto virile. (Fotografia Anderson).

biente fiorisce di eleganza e di bellezza: il fusto della grande colonna si eleva, tutto vestito di luce, su dalla base ancora sfaccettata alla gotica, e il capitello s'incorona di ornati alla greca; lungo la trabeazione si svolge un corridietro in rotuli

Fig. 18 — Siracusa, Museo Nazionale. Antonello da Messina: L'*Annunciazione*.

gotici con rosette nelle volute; un drappo con gli orli finemente ricamati copre l'inginocchiatoio, e una pianticella a cespo sorge da un vaso adorno di delicati motivi floreali: in fondo, due finestre con sbarre incrociate aprono alla vista il paese regolare, piantato d'alberelli a tonda chioma, proprio di Antonello. L'ambiente eletto è naturale sfondo alle spirituali figure, che Antonello avviluppa in vesti di broccato,

fulgenti, e orna di grandi aureole a traforo, pronte ad esser costellate di gemme. Il volto di Maria non si racchiude entro il rigido ovale della Madonna del Rosario, ma per i suoi contorni ondulati sembra mosso da un leggero fremito; le labbra socchiuse s'inarcano, e sotto le palpebre sinuose si affissano gli occhi velati, sognatori, esprimenti la dolcezza profonda che le parole dell'Arcangelo commuovono in tutto l'essere della Vergine. La serica capigliatura, tocca da un riflesso di luce, cinge come di una benda il volto, e alcune ciocche si staccano per cadere come serpentelli lucenti sulle spalle; le mani sfiorano appena il petto incrociandosi e tenendo con la punta delle lunghe dita sensibili rivoltati due lembi del manto; il mignolo s'inarca, scostandosi dalle altre dita, piegandosi al movimento che la ricerca di grazia, il desiderio di far delle imagini cose preziose, rendeva assai frequente nelle opere dei maestri italiani. Anche nelle pieghe della veste e del manto il goticismo sparisce; intorno allo scollo, divenuto elittico, la veste si dispone in tante increspature a raggi, e il manto, non più incollato alla persona e intagliato a curve gotiche, disegna le forme spezzandosi, incavandosi in grossi piegoni. Nell'Arcangelo il costume di levita è fiammingo, ma i bei capelli, trattenuti da un diadema adorno di grosse perle e di gemme sulla fronte, scendono intorno alle guance e sul collo a larghi festoni luminosi. La luce batte sulle lievi piume delle grandi ali socchiuse; i larghi occhi ispirati fissano la Vergine, e dalla bocca aperta par che escano in un soffio le parole della salutazione angelica.

È passata su questo dipinto l'aura del Rinascimento italiano e vi ha suscitato l'amore all'effetto decorativo, alla grazia e all'eleganza; la solennità viene ottenuta tra la fioritura delle cose e l'elevazione degli esseri.[1]

[1] I documenti pubblicati da La Corte Cailler davan notizia dell'opera eseguita da Antonello per Palazzolo Acreide, ove Lionello Venturi la rintracciò (Cfr. l'articolo citato ne *L'Arte*, IX, 1906, pag. 453). Nell'anno 1914 la tavola è stata riparata degnamente da Luigi Cavenaghi.

Una nobiltà più umana sembra apparar le figure sacre e dar nuova delicatezza ai ritratti. Esempio di questa ten-

Fig. 19 — Berlino, Friedrich Museum. Antonello da Messina: Ritratto giovanile. (Fotografia Hanfstaengl).

denza sarebbe stato forse, se i restauri non lo avessero danneggiato, quello di giovane (fig. 19) già nella collezione Hamilton, ora nel Museo di Berlino, recante la scritta: 1474. *Antonellus messaneus me pinxit.* Quantunque sia guasto, e lo

schema del ritratto sia il solito, tutte le linee si addolciscono per dare al giovane effigiato signorilità d'aspetto, garbo nel presentarsi, non senza la leggera titubanza de' suoi anni giovanili. Muove gli occhi chiari, un po' incerti, e socchiude le labbra; le ciocche dei capelli serici, divisi sulla fronte, sono finemente lumeggiate, come quelle dell'*Annunciata* di Palazzolo, e disposte lungo la guancia quasi penne di ala.

Un'altra volta Antonello s'ispira al soggetto dell'*Annunciazione*, nel quadro della pinacoteca di Monaco di Baviera (fig. 20), ricavando da essa l'imagine di Maria senza l'angelo a riscontro, come in ascolto delle sue parole, segnando così la forma iniziale del capolavoro, ora nel Museo di Palermo. Anche qui il velo che s'increspa a bianchi puntolini sulla fronte, il modo d'incorniciare il volto col manto, la mano sinistra delicatamente aperta col mignolo ripiegato, perfino l'adorno parapetto, sono prova delle nuove tendenze. La ricerca notata nelle pieghe della Madonna di Palazzolo riappare qui nei piegoni della stoffa soppannata del manto. Il viso non ha le sfumature delicatissime di quello, ma negli occhi a mandorla è la stessa leggera espressione di languore, qui accresciuta dal maggior socchiudersi delle brevi labbra. Tuttavia quest'opera rimane inferiore all'ancona di Palazzolo Acreide, pur rappresentando un tentativo di forme nuove nel pittore.

Il rinnovamento antonelliano si spiega con la massima chiarezza nella Madonna Benson a Londra (fig. 21), illuminata della luce di Piero della Francesca.[1] Prima di recarsi a Venezia, Antonello dovette stare in contatto con l'arte toscana, sebbene i documenti nulla ci dicano della dimora sua in quella regione o in altri luoghi, teatro della gloria di Piero.

---

[1] La Madonna Benson fu attribuita a Marcello Fogolino e a Jacopo di Antonello quando fu esposta nel 1912 al Burlington Fine Arts Club di Londra (Confronta *Early venetian Pictures and other Works of art*, London, privalety printed for the Burlington Fine Arts Club, 1912, pag. 27). Il Berenson (Cfr. *Une « Madone » d'Antonello de Messine*, in *Gazette des Beaux-arts*, 1913) la rivendicò al suo vero autore.

Il gruppo della Vergine col Bambino si eleva piramidale sulla tersa limpidità del cielo, alto sullo sfondo della

Fig. 20 — Monaco, Alte Pinacothek. Antonello da Messina: L'*Annunciata*. (Fotografia Hanfstaengl).

campagna ondulata, richiamandoci alle visioni toscane di Madonne in dolce intimità col figlio divino, all'idillio della

Fig. 21 — Londra, Raccolta Benson. Antonello da Messina: *Madonna*.
(Fotografia Braun).

madre col pargolo. Il volto di Maria che, ritta dietro il parapetto, stringe a sè il bimbo seduto su un cuscino, non ostante i ricordi fiamminghi, si accosta al tipo muliebre di Piero: gli occhi, velati dalle palpebre abbassate, prendono un'espressione sognatrice, e le sopracciglia ad arco sulla fronte liscia, candida come il velo che l'adorna, le dànno ingenuità giovanile d'aspetto. Una ciocca lucente di capelli ondeggia sulla guancia sinistra; altre ciocche, sfiorata la guancia destra, cadono sul braccio sòleggiato del Bambino; le pieghe della veste intorno allo scollo elittico e i risvolti del manto si disegnano come nell'*Annunciazione* di Palazzolo Acreide.

Alla purità silenziosa e raccolta della madre contrasta lo slancio di vita del figlio che le si avvinghia teneramente con un braccio al collo, mentre immerge una manina nel corsetto di lei quasi a reclamare il nutrimento. Il fanciullo della Madonna del Rosario, inerte e minuscolo come nei fiamminghi, senza vezzi d'infanzia, qui, prese giuste proporzioni, si empie di vita. Egli raccoglie la luce nelle larghe iridi chiare e volge di scatto la rotonda testina, apre la bocca viva e parlante. Così ritroviamo ideato il gruppo nei precursori di Luca della Robbia, che ci rappresentano la Madonna raccogliente nel manto il nudo corpicino del bimbo, e, come in questo maestro, la testa del putto ha occhi larghi, piene guance, rotondi lineamenti. Una luce di perla schiara il gruppo sulla limpida trasparenza del cielo, sembra attraversare le carni diafane, avviva il nudo del bimbo, ride nei suoi grandi occhi cristallini, inargenta il contorno del velo bianco sul collo della Vergine, lampeggia sugli ori del broccato. Questo metodo di diffondere la luce solare nei quadri è proprio di Piero della Francesca, che attirò a sè quasi tutti i maestri italiani indirizzandoli alla conquista della prospettiva e della luce.

Nei ritratti affrontati di due coniugi, della galleria Liechtenstein a Vienna, si ritrovano gli elementi toscani desunti da

Piero della Francesca. Alle immagini alabastrine della Madonna Benson si conforma pienamente questo dittico, che sembra diretta derivazione dall'altro di Piero, oggi nella Galleria degli Uffizî, allora nel palazzo dei Montefeltro a Urbino. Sul cielo chiaro, luminoso, sopra la linea ondulata del paese, che giunge circa all'altezza delle spalle, come nella Madonna Benson, si elevano le mezze figure riflettendo la luce primaverile nella chiarità diafana delle carni quasi attraverso cristallo. Per eccezione, Antonello fa spiccare i due ritratti non sull'unito fondo scuro, bensì all'aperto, nell'aria; il che dimostra anche più la derivazione da un prototipo di Piero. Dietro la linea del paese s'innalzano leggere nuvolette tutte pregne di sole.

Il volto della donna (fig. 22), quadrato nei contorni, largo nella linea degli zigomi, col naso affilato, la piccola bocca chiusa, stretto da bende quasi monacali, stilizzate in fitte piegoline, riflette nelle carni le ombre passeggere dei lievi nugoli saliti nel cielo. La ricerca del volume si accompagna qui alla squisita sensibilità della superficie del volto; e la persona, girata di tre quarti, risalta dal fondo curvando lieve le spalle, come aggirantesi sopra sè stessa per racchiudersi, ancora una volta, entro la forma ideale del cilindro. Intorno al largo scollo della veste, si aggira in sottili pieghe candide un lembo del drappo che cinge la testa, determinando il consueto distacco tra il bruno della veste vellutata e il bianco abbagliante. Le spalle emergono dolcemente incurvate, e riflettono nelle carni la chiarità dell'atmosfera.

Più robusta, più tondeggiante, col tocco nero sulla folta chioma a zazzera, il collo grosso e breve, la figura virile, che le fa riscontro (fig. 23), si delinea coi duri lineamenti sul cielo; la veste a grossi piegoni cilindrici copre il gonfio petto del superbo personaggio dalla bocca sporgente e gli occhietti affondati nel grasso delle palpebre, sotto le folte sopracciglia a spazzola. In questi due ritratti la penetrazione antonelliana del carattere risalta con immediata evidenza per

Fig. 22 — Vienna, Galleria Liechtenstein.
Antonello da Messina: Parte di dittico, Ritratto muliebre.

il contrapposto tra l'uomo, gonfio di sè e un po' volgare, e la donna pensosa, che guarda in lontananza con gli occhi

Fig. 23 — Vienna, Galleria Liechtenstein.
Antonello da Messina: Altra parte del dittico, Ritratto virile.

cristallini pieni di dolcezza sognatrice della tenera Madonna Benson. La disposizione dei due ritratti nel dittico e la diffusione della luce richiamano Piero, mentre il costume e

certi particolari della struttura delle teste fanno presentire alcune forme di Gentile Bellini, specie il tipo muliebre nel taglio degli occhi e delle labbra, nel naso con la punta sottile lievemente piegata da un lato. Il rovescio del ritratto virile reca, in mezzo di una parete porfirea, un disco con le lettere A I F I, forse le iniziali dei nomi dei due coniugi, e sotto queste lettere un anello da cui scende una catena che si lega al collare di un cerbiatto accosciato (fig. 24). Mirabile la finezza equilibratrice delle lettere e dell'anello entro il disco, l'eleganza delle agili forme del cerbiatto con la pelle rasata. Quel senso di elezione, che traspare nelle forme e nei colori di Piero, anima la pittura di Antonello.

Con tali tendenze suscitate da Piero della Francesca, Antonello dovette eseguire la pala di San Cassiano, purtroppo perduta. Forse quella tavola trasformò il concetto delle ancone d'altare, prima nel Veneto ispirate al grande trittico di Donatello nella chiesa del Santo a Padova, ridotto in forma pittorica da Andrea Mantegna, per sostituirvi poi la crociera d'una chiesa, o una cappella absidata, secondo la forma propria dei seguaci di Piero. La trasformazione, che si nota in Alvise Vivarini e in Giambellino, derivò probabilmente dalla pala di San Cassiano, tanto ammirata da far dire a Pietro Bono: *qual opera sera de le più eczellenti opere de penelo che habia Ittalia e fuor d'Italia.*[1]

Il vuoto lasciato nella storia dell'arte dalla perdita di quella gran pala d'altare è colmato dal *San Sebastiano* della galleria di Dresda (fig. 25), forse lo stesso Santo che si vedeva nella chiesa di San Giuliano a Venezia, a lato d'un San Rocco di rilievo e opposto a un San Cristoforo.[2]

[1] Cfr. Luca Beltrami (art. cit., in *Archivio storico dell'Arte*, t. VII, 1894, pag. 50).

[2] Vedi Sansovino, *Venetia città nobilissima*, 1581, pag. 49*a*.

Nel *San Sebastiano*, l'ascensione verso il tutto tondo è compiuta e con essa la idealizzazione della forma per equi-

Fig. 24 — Vienna, Galleria Liechtenstein. Antonello da Messina: Rovescio del dittico sudd.

librio, spazio e luce. Il Santo, legato al tronco d'un albero, leva gli occhi, forte nel dolore, senza che una contrazione

alteri l'elegante linea del corpo. L'albero s'innalza su una piazzetta dal pavimento a quadrelli marmorei; un rocchio di colonna è ruzzolato presso i piedi del martire; una casa merlata, a sinistra, si collega per mezzo di un cavalcavia a un loggiato con sovrapposta terrazza, simile all'edificio che chiude la scena del martirio di San Cristoforo agli Eremitani in Padova; soltanto, di qua e di là dal terrazzo, si profilano altre due case, e tra le arcate del loggiato si apre la veduta del paese con bianche casette e giardini cinti da muricciolo. In quell'ambiente soleggiato, sotto due nuvole abbaglianti di luce, si erge l'atleta, saldo come l'albero a cui è avvinto, pari a statua di greca purezza dominante sulla terra e sul cielo. Con amore l'artista modellò il torso impavido in cui s'appuntano le frecce, scolpendolo come nel marmo pario, tornendolo per inscriverlo in una colonna, e par quasi che un tronco non lavorato di essa, sopravanzato allo scultore, sia quello che giace a' piedi del martire.

L'atleta, col torso girato verso destra, un fianco arcuato, le gambe sfuggenti a sinistra, non sembra nè frecciato dagli arcieri lontani, nè avvinto dalla fune all'albero, perchè v'è tanta dolcezza nei piani, tale sodezza di carni e inalterata struttura di corpo che l'idea del martirio non sorge. La testa, pure inscritta nel cilindro, gira verso l'alto ricevendo in pieno la luce, ed è tutta avvolta dai capelli che copron la fronte come di un folto serto di fronde; gli occhi si affissano al cielo sotto il lieve corrugarsi delle sopracciglia, movendosi del pari sulla stessa linea retta: il grande osservatore dei movimenti fisionomici volle rendere così la fermezza della fede, la forza incrollabile del guerriero di Dio. Sotto il dominio delle forme elettissime del martire, l'ambiente sembra purificato nel nitore dei marmi, nel diffondersi della bianca luce. Coi balconcini a fitte colonnine e archetti sopraelevati, le alte ciminiere terminate a tronco di cono, le ante che circondano un cornicione, il fondo è veneziano, quantunque il bel capitello classico a sinistra richiami l'altro

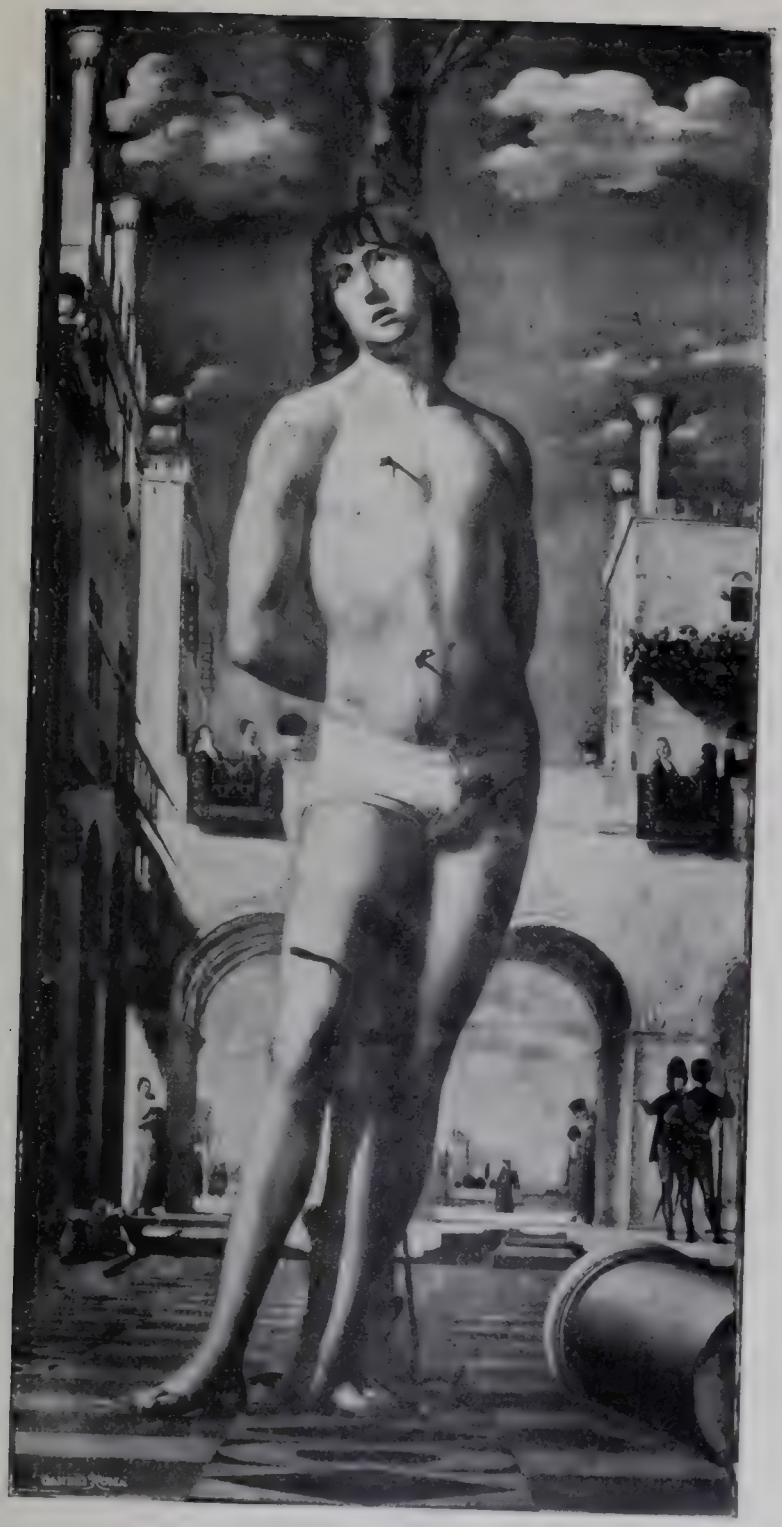

Fig. 25 — Dresda, Galleria. Antonello da Messina: *San Sebastiano.* (Fotografia Alinari).

dell'*Annunciazione* di Palazzolo Acreide, e nei sottarchi del loggiato si rivedano i gotici archivolti. La tendenza decorativa, che appare nell'Annunciata di Palazzolo, qui si spiega con sobria eleganza nei due tappeti orientali che pendono dalla terrazza dietro il Santo, nei vasi di fiori che i rrompono le linee rette delle cornici, nelle foglie tremolanti di vite che forman pergolato a un balconcino di legno. Ad animare la scena appaiono sulla terrazza due figurette di dame, da un lato, un paggetto con un'altra dama, dal lato opposto (fig. 26): assistono tranquillamente alla scena, non turbate spettatrici di un martirio, ma in languide, ricercate positure che si bilanciano nel movimento ritmico. Nel piano inferiore a sinistra (fig. 27), dorme un arciere, rattrappito al suolo; sotto il cavalcavia s'inoltra una donna con un bambino che le si aggrappa al petto, e davanti al pilone a destra (fig. 28) conversano due guerrieri, uno dei quali è coperto d'una maglia luccicante al sole come tanti puntini d'argento, dorati nell'orlatura. Dietro l'arcata due sacerdoti col cappello alla orientale stanno in colloquio, e non solo per il costume, ma anche per il broccato tutto avvivato di luci di perla, richiamano la *Flagellazione* di Piero della Francesca nel duomo di Urbino. Più ci allontaniamo da questi due personaggi, più le figure perdono determinatezza di contorni; così i due gentiluomini veneziani che passano sulla via bianca e diritta e le altre macchiette nel fondo, tra le case, prima che tutto sfumi, edificî e colli, nell'azzurro. Dal piano ombrato sale più vivida la luce verso l'alto, dardeggia trasversalmente sotto il cavalcavia a inondare d'un fascio di raggi la madre col ragazzetto, striscia in lunghe zone sul suolo, e imbianca la visione del lontano, sotto le arcate. Sale ancora più luminosa, tagliando l'angolo d'una casa, le sue merlature rettangolari, schiarando l'immagine e l'espressione della fede del Santo, accendendo le bianche nuvole sospese nell'azzurro. Come la luce s'accentra nel volto di Sebastiano, così tutto, uomini e cose, ci sembra inquadrare la sacra figura per

Fig. 26 — Dresda, Galleria. Antonello da Messina: Part. del quadro suddetto.
(Fotografia Bruckmann).

darle risalto e grandezza. Davanti la più classica tra le forme antonelliane tutto cede d'importanza e di valore per concor-

Fig. 27 — Dresda, Galleria. Antonello da Messina: Part. del quadro suddetto. (Fotografia Bruckmann).

rere al suo trionfo; tutto si abbassa, s'impicciolisce, s'allontana per lasciare a Sebastiano maestà.

Nel periodo in cui la sapienza prospettica di Antonello raggiunse il culmine col rigore geometrico innestato all'idea creatrice dell'opera, uscì dalle sue mani di plastico, come dopo una lunga elaborazione delle forme impresse all'Annunciata di Monaco, quella del Museo Nazionale di Palermo (fig. 29), nella quale il Siciliano s'accostò alla vita della sua regione,

Fig. 28 — Dresda, Galleria. A. da Messina: Part. c. s. (Fot. Bruckmann).

e illuminò d'un subito chiarore l'imagine delle sue donne raccolte e pensose. Qui la figura umana campeggia sola sul nero fondo; nessuno studio di ambiente turba l'opera dell'artista; solo un parapetto marmoreo che serve per linea di base al grande cono tronco descritto dalla figura, e sul parapetto è un leggìo a trafori gotici con un libro dalle pagine aperte abbaglianti di candore. La pensosa fanciulla siciliana si avvolge come un'araba nell'ampio manto che ombreggia la fronte e inquadra il viso marmoreo; gli occhi vellutati,

di un nero profondo, si velano di languore sotto le seriche palpebre percosse da un guizzo di luce; una piega agli angoli del naso e all'estremità delle labbra accompagna il lieve stringersi degli occhi come sorpresi da luce improvvisa. L'ombra, che cade a taglio sulla fronte e si proietta sulla guancia sinistra, ottenebra il collo, staccandone il contorno luminoso del mento e della guancia destra e lasciando intravedere qualche filo lucente dei neri capelli. Una mano esce dal manto, lenta col palmo aperto, l'altra raccoglie i lembi del manto sul petto, piegando le dita con le nocche angolose, sporgenti, sensibilissime. La forma prende perfetta unità nel busto elevato a cono dietro il parapetto, entro la linea triangolare del manto in cui s'inscrive un altro triangolo col vertice in basso; il manto, dai contorni geometrici, si apre a svelare il lungo ovale del volto, e, archeggiata d'ombra la fronte, dati sbattimenti al collo niveo, si chiude: la piega della stoffa, nel mezzo del capo, determina l'asse della composizione che cade, traverso il naso breve e diritto, sullo spigolo del leggìo; intorno a quest'asse rotea, con movimento quasi insensibile, la figura. Così, per l'intima coesione degli elementi compositivi adunati in monumentale semplicità, Antonello espresse le idealità del suo genio.[1]

Al tempo in cui le forme antonelliane meglio si modellano sopra lo schema ideale cilindrico, appartiene il Cristo (fig. 30) del barone Schickler a Parigi,[2] che segna un altro

[1] Nella Galleria di Venezia trovasi l'antica copia di questo dipinto, che, prima dell'identificazione dell'originale nel Museo di Palermo, era ritenuta della mano di Antonello.

[2] La data del dipinto fu letta dall'Auria (Notitia della Vita ed opere d'Antonio Gagino scultore, Palermo, 1653, pag. 17) nel secolo xvii come 1470; Cavalcaselle e Crowe la trascrissero: 147..; Lionello Venturi (cfr. art. cit. in *L'Arte*, a. XI, fasc. VI) riescì a leggere soltanto: *Antonellus messanen.* Il quadro, passato dalla casa di Don Giulio Agliata in Palermo, ove si trovava nel secolo xvii, alle raccolte del principe di Tarsia, del duca di Grasso, della famiglia Lazzari a Napoli, e infine del sig. Zir pure a Napoli, era stato perduto di vista. Lionello Venturi (art. sopracit.) lo rintracciò a Parigi nella collezione del barone Schickler con la guida del disegno, fattone a Napoli dal Cavalcaselle, ora conservato nella Bibl. Marciana a Venezia. La data del 1470 non ci sembra sostenibile per le forme evolute della composizione.

grado nella evoluzione della figura del dio martire. Intorno alla bocca si scavano solchi profondi; i capelli, disposti a

Fig. 29 — Palermo, Museo Nazionale. Antonello da Messina: L'*Annunciata*. (Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

ciocche spinose sulla fronte, secondo un criterio decorativo, cadono in massa sugli omeri, senza la regolarità che prima

contrastava coi segni dello spasimo, e senza le luci che segnano le spire metalliche delle anella nel Cristo di Piacenza; con le braccia dietro legate, acquista rotondità nei suoi contorni geometrici. La testa è costretta, nel segno dei lineamenti, a uno schema voluto, forzato, che un'altra volta prova come Antonello, condotto ad abbandonare la compostezza classica per esprimere la tortura corporea, tolga dignità alle sue figure.

Durante il periodo veneziano lo schema dei ritratti siciliani si ripete nel *Condottiero* del Louvre (fig. 31), che però, lasciata l'ossea superficie dei ritratti preveneziani, si è rafforzato di contrasti nel chiaroscuro. La testa, saldamente architettata, è propria a dar l'idea di una tempra di ferro, gli occhi torvi sembran lanciare una sfida, il naso si dilata, le labbra si stringono minacciose, il labbro superiore tagliato indica la terribilità dell'uomo abituato alla lotta; perfino i capelli folti, duri, sembran stringere in un cerchio di aculei la fronte. Ogni segno concorre a eccitare l'impressione d'una volontà indomabile, d'una natura violenta, accesa dall'ira e dalla vendetta: il taglio forte degli occhi e delle labbra, le due scintille che s'accendono nell'iride, la linea quadrata del mento, la tensione dei muscoli sotto lo zigomo.

Nell'altro ritratto in casa Trivulzio a Milano (fig. 32), eseguito nel 1476, un anno dopo quello del *Condottiero*, Antonello ottenne gli ultimi risultati della lunga elaborazione che dal ritrattino Borghese, superficiale ancora di modellato, potente solo per la straordinaria forza espressiva, giunge a questo poderoso busto di vecchio, ove è tutta l'unità antonelliana di organismo.

La testa calva risalta dal fondo unito come modellata nella rossa argilla, e par sollevarsi a fatica, col tremito leggero della vecchiaia, come se il peso del gran berretto nero, che circonda la fronte, e ricade con un lembo fortemente stirato sulla spalla, gravasse troppo. Allo sforzo lento della testa corrisponde il faticoso sollevarsi delle palpebre, l'inar-

Fig. 30 — Parigi, Raccolta Schickler. Antonello da Messina: *Cristo alla colonna.*

carsi delle ispide sopracciglia coi ciuffi di peli prospetticamente aggirati; il busto ha il movimento antonelliano di rotazione lieve, e, come nei primi ritratti, gli occhi spenti, iniettati di sangue, girano lentamente lo sguardo nella direzione opposta, velati di placida mestizia. La struttura scheletrica della testa non ha raggiunto mai in Antonello tanta potenza, e mai ne' ritratti precedenti sono state da lui riprodotte con spirito realistico tanto sicuro le carni, che forman giogaia sul collo e si arrotondano in grosse pieghe negli angoli rientranti della bocca senile, e la pelle scavata in solchi profondi e incisivi sulle palpebre: lo squadro del ritratto ha il movimento che meglio determina e spiega il carattere dell'uomo.[1]

A questa ricerca intima e piena delle forme caratteristiche contrasta il ritratto, eseguito probabilmente nello stesso anno 1476, di un *umanista* (fig. 33) col petto ignudo e una clamide aggroppata sulla spalla destra. Lo spirito classico di Antonello non era disposto all'imitazione; aveva veduto il Mantegna agli Eremitani, ma non seppe, come abbiamo osservato, neppure rendere i classici arconi; e quando si provò e ritrarre l'umanista al modo antico, appena si ricordò di una corona greca intessuta di foglie che formano a tratti una multipla rosa e, tra l'una e l'altra, fece ondeggiare in su e in giù una foglia d'edera. Ma la corona greca sul fulvo parruccone non s'adatta, così come la clamide malamente s'inarca sul petto. Perfino la salda, plastica modellatura delle figure di Antonello sparisce nel torso che vuol essere ampio e si spiega piatto e sproporzionato. Costretto all'astrazione della figura per farne un busto romano, il grande maestro perde la forza significativa delle sue linee, e si riduce a

[1] Per lo squadro della testa e il grado di rilievo, può essere classificato tra le opere del tempo milanese il perduto originale di Antonello, da cui derivarono le copie di Andrea Solario nella Galleria Cook a Richmond, di Pietro da Messina nella Galleria di Budapest, di un ignoto imitatore negli appartamenti privati del Re d'Inghilterra nel Buckingham Palace a Londra, di un ignoto seguace nella Galleria di Venezia.

produrre con scrupolo, superficialmente, ogni particolare; fa splendere d'un bagliore fosforescente gli occhi di gatto, che guardano inespressivi nel vuoto; sparge luci rossastre sui

Fig. 31 — Parigi, Museo del Louvre. Antonello da Messina: Il *Condottiero*. (Fotografia Braun).

capelli setolosi, segna d'un contorno convenzionale i lineamenti, quasi che l'anima non dovesse trasparire e dare a essi la vita. Il colore rosso acceso degli altri ritratti vien meno; la clamide è verde, gialletto il ligneo busto, il volto arrossato a chiazze sul fondo verdognolo.

Nel 1475 sull'antico schema de' suoi ritratti Antonello dipinge il *Condottiero* del Louvre, e ritorna alle forme fiam-

Fig. 32 — Milano, Galleria Trivulzio. Antonello da Messina: Ritratto di vecchio. (Fotografia Anderson).

minghe, passate nella sua opera probabilmente da un esemplare determinato, per comporre la *Crocefissione* di Anversa (fig. 34), che sembra un subito arresto nella sicura e rego-

lare evoluzione della sua maniera. Da un cumulo di sassi tondi e di teschi che le fan da puntello si drizza lunga e

Fig. 33 — Milano, Museo Archeologico nel Castello.
Antonello da Messina: L'*Umanista*.

sottile la croce di Cristo; fra il tronco di un albero e un ramo incurvato si tende rigidamente il corpo del buon ladrone, descrivendo una linea simile a quella arcuata del-

l'altro, piegato indietro con violenza spasmodica quasi ad esprimere la suprema lotta per spiccarsi dall'albero a cui lo attorcon le funi. Ai piedi dei due tronchi, Maria e Giovanni assistono alla morte del Redentore: la madre, seduta sulle ginocchia fra le pieghe multiple e spezzate, ancora fiamminghe, del manto, intreccia le mani; di contro, Giovanni, con un ginocchio a terra, puntellato sopra il piede sinistro, volge in alto il viso tra i folti capelli spioventi a forma di casco: le due figure non si bilanciano ritmicamente, come avviene in tutte le opere a noi note del periodo veneziano.

La composizione, fiamminga nel disegno dei tronchi che si curvano ondulati come serpi al peso del corpo convulso del cattivo ladrone e dell'altro già irrigidito, o nello studio di particolari raccapriccianti come le ferite che squarciano le gambe di uno dei crocefissi, non manca dell'impronta formale di Antonello nel periodo veneziano: la figura di Maria s'iscrive nel prediletto cilindro. Il paese si svolge ampio, e nelle lente ondulazioni e nelle macchie di bassi alberelli reca l'impronta toscana, alterata dai contorni dentati delle colline e dalle lunghe strie della pianura. La tendenza fiamminga conduce Antonello a posare sassolini, stinchi, cranî, innumerevoli ossa umane nel primo piano, ove dall'occhiaia d'un teschio esce una vipera, e sopra uno sterpo rotea gli occhi un gufo; ma l'artista italiano, anche qui dove è più ligio agli esemplari fiamminghi, stilizza i ciottoli arrotondandoli, tornisce gli alti fusti degli alberi. Il paese rimane a sè, debole nei piani e sordo nei colori; gli alberetti si allineano a mo' di trastulli, case diroccate e castelli popolano la distesa, sui prati pascolano cervi e gazzelle e si rincorrono lepri, van per le vie soldatini a piedi e a cavallo; ma, nonostante tutto quel brulichío di esseri, l'insieme è inanimato. Solo elemento veneto è il velo di nebbia che si leva dalla vallata aperta verso l'orizzonte.

Fig. 34 — Anversa, Museo. Antonello da Messina: La *Crocefissione*.
(Fotografia Braun).

* * *

Dopo due anni, nel 1477, riprendendo lo stesso soggetto, Antonello dimostrò la gran differenza che passa dalle forme iniziali del periodo veneziano alle ultime. Il *Crocefisso tra Maria e Giovanni*, della Galleria di Londra (fig. 35), è il saggio più importante che ci rimanga dell'ultimo tempo del maestro.

La croce di Cristo si eleva sola, più giusta di proporzioni, sul cielo terso, sul paese silente: la maestà della morte del Redentore non è più turbata dai truci particolari dell'agonia dei ladroni. Le figure di Maria e Giovanni descrivono due archi che s'incontrano col suolo circoscrivendo idealmente in un semicerchio il piano della croce, e il semicerchio trova la sua corda nelle mura di Gerusalemme; più oltre è una successione di linee lievemente ondulate, quasi di archi abbassati per la prospettiva: il paese si muove agli stessi ritmi risonanti prima nelle figure umane. Come nel quadro di Anversa, Giovanni avanza un piede, ma qui tutta la gamba sinistra si allunga, le braccia si stirano, la testa si piega all'indietro, fissando gli occhi sbarrati, e tutto il corpo è teso come arco di una faretra: Maria siede affranta sulle ginocchia, spezzate di colpo dal dolore; le sue braccia cadono inerti lungo la persona, e il volto, nell'ombra del lungo drappo, non ha forza più in quello smarrimento dei sensi. Il nudo del Cristo si è arrotondato, pende dalla croce come oppresso dalla forza di gravità, e la luce si spiana sul petto, inargenta le dita rattratte, i muscoli tesi delle braccia, il panno stretto ai fianchi, accende faville sulle palpebre che velano gli occhi chini verso la terra.

Il sacro dramma si svolge sulla vetta del Calvario, cimitero dei rei; ai piedi della croce biancheggiano ossa umane, teschi che guardano truci con le vuote occhiaie nere di ombra, e affondano nel suolo i denti scintillanti come per mordere rabbiosamente la terra, e sembra che nel rialzo dietro la croce si agglomerino i teschi disposti in tanti strati

Fig. 35 — Londra, National Gallery. Antonello da Messina: La *Crocefissione*.
(Fotografia Anderson).

che perdono definizione via via, si allontanano fino a ridursi a uno sfavillio di bianchi punti.

In questa trasformazione dei particolari, sempre isolati ne' fiamminghi, Antonello esprime con la maggiore potenza il contrasto fra il genio italiano e quello d'oltralpi, e ci dà l'ultima grande prova della sua sapienza nella stilizzazione prospettica. Dietro quel biancheggiante cumulo, passano avviluppate nei lunghi manti scuri, che strisciano al suolo, le tre Marie, e si allontanano lentamente dalla vetta: le loro teste spiccano sull'ombra dei grandi alberi come puntini d'argento, ricordando le macchiette di Giambellino. Il paese, uniforme nel chiaroscuro ad Anversa, qui si anima tutto di contrasti: al biancore inargentato del primo piano dànno risalto l'ombra dello scoscendimento del monte e le macchie scure degli alberi; splendono al sole le mura merlate di Gerusalemme, le case e le torri, alte sullo specchio d'acque; più in là, filari di alberelli si rincorrono sul pendio addolcito delle colline, e una striscia di luce riga la strada diritta verso l'orizzonte.

Il dolore di Maria e Giovanni si ripercuote nel paese triste, non più sparso di macchiette come quello della *Crocefissione* d'Anversa; il sentimento elegiaco di Giovanni Bellini si diffonde nell'intimo accordo delle figure con l'ambiente.

Un'altra opera con elementi belliniani, purtroppo quasi distrutta, è il *Cristo sul sarcofago*, del Museo Correr a Venezia. (fig. 36). Siede il morto Redentore di traverso sul sepolcro, in modo simile a quello tenuto da Giambellino nel quadro del Museo civico di Rimini; ma nessun segno di disfacimento, nessuna sporgenza ossea crudemente realistica altera le linee del torso stilizzato secondo il canone antonelliano; le gambe tornite conservano ancora nella piegatura nervosa del ginocchio una traccia di vita, e la giovanile testa coronata dai folti capelli ricade avvolta nell'ombra. Intorno al Cristo sono scesi tre angeli a volo; uno di essi, aggiogate le spalle

Fig. 36 — Venezia, Museo Correr.
Antonello da Messina: *Cristo sul sarcofago tra Angioli.*
(Fotografia Naya)

sotto il braccio destro del Redentore, ne tocca il corpo e lo guarda pietosamente; altri due, con le ali ancora aperte, si stringono dolenti al Dio per reggerlo carezzandolo. Non sono i puttini paffuti di Giambellino, non hanno le alucce di farfalla attaccate come per giuoco alle spalle; le loro ali acute si appuntano sul cielo terso; par che, sospeso il volo, si stian socchiudendo. Antonello trasformò la composizione che già si andava determinando a Venezia: l'imagine del Cristo morto esposto ai fedeli sulla tomba, quale si era disegnata secondo la leggenda della Messa di San Gregorio, restava sempre nell'arte una visione macabra; Antonello sentì come la mite anima di Giambellino avesse tolto alla rappresentazione il lugubre simbolismo, e ne compì il concetto mettendo intorno all'imagine astratta del Dio martire, non gli altri attori del dramma del Golgota, non, come in Donatello, i genietti in preda alla disperazione che già li struggeva intorno al Crocefisso, bensì tre figli del cielo, scesi ad assistere il Re dei cieli, pronti a sollevarlo a volo nell'azzurro.

Al simbolismo materialistico della scena tanto diffuso nel Quattrocento si sostituisce una fantastica composizione informata a un concetto di poesia religiosa: il Cristo, non affondato nel sarcofago, siede sul coperchio in dolce abbandono, pari al morto Adone circondato dai genî delle fonti e delle selve. Il paese è ancora quello della *Crocefissione* d'Anversa, piano, seminato di alberelli a cespuglio, sparso di edificî e di mura merlate. Il pittore volle porre la scena sul Calvario, e a destra, in un piccolo tratto ancor sano del quadro (fig. 37), si vedono i teschi come di candida pietra e le ossa sparse sulla vetta del Golgota nella *Crocefissione* di Londra, identicamente eseguiti, con la stessa stilizzazione di quelli, con le stesse lumeggiature bianche che corrono lungo le sporgenze e le fratture delle ossa.

Con quest'opera guasta si chiude il novero dei quadri di altare del maestro a noi giunti, e la lunga serie dei ritratti

Fig. 37 — Venezia, Museo Correr.
Antonello da Messina: Particolare del dipinto suddetto.
(Fotografia Oreste Bertani).

col busto di giovane nella Galleria di Berlino,[1] il quale ha perduto la gran forza dei lineamenti fisionomici, per assumere quella particolare sfumatura malinconica di sentimento propria del periodo più schiettamente veneziano (fig. 38). Il segno non possiede più l'incisiva risolutezza anteriore, ma il cappuccio che avvolge la testa forma una bella linea decorativa, e la breve visione di paese che s'apre a sinistra, con l'ombra delle sue macchie d'alberi sui rugiadosi prati soleggiati, ci lascia intravedere una nuova ricerca di Antonello, proprio nell'ultimo anno della sua vita.[2]

* * *

Il genio del Siciliano riassume in sè le virtù di sua gente che, fra le sovrapposizioni etniche, mantiene l'antico spirito classico. La diversione di quello spirito, prodotta dai pittori catalani e spagnuoli, e più dai maestri delle Fiandre, i quali, al pari di Ruggero van der Weyden, continuavano lo stil nuovo dei fratelli Van Eyck, non durò a lungo.

[1] La data del ritratto fu letta come 1478 dallo ZANETTI (*Della Pittura Veneziana*, pag. 21), ma oggi il cartellino appare così: 14. *Antonellus messaneus me pinxit* (V. *Die Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich Museums*. Katalog bearbeitet von HANS POSSE, im Verlag von Julius Bard, Berlin, 1909, pag. 111-112).

[2] Oltre le opere qui indicate di Antonello, a lui comunemente si ascrivono anche le seguenti: Bergamo, Galleria Lochis nell'Acc. Carrara, *S. Sebastiano* (opera superficiale d'un seguace); Berlino, Friedrich Museum, *Ritratto di giovane* (bene indicato ora nel catalogo della Galleria, come della Scuola di Antonello); Firenze, Galleria Corsini, *Crocefisso* (di un veneziano ispirato alle opere giovanili di Giambellino); Londra, Raccolta di C. Fairfax Murray, *Busto di San Sebastiano*, già esposto nel 1912 al Burlington Fine Arts Club (opera di seguace veneziano); Modena, Galleria Estense, *Ritratto virile* (di fattura veneziana); Napoli, Museo Nazionale, *Ritratto virile* (opera d'imitatore diverso nelle proporzioni e nel modo di chiaroscurare); Padova, Museo civico, *Ritratto virile* (opera di dubbia autenticità); Vicenza, Museo civico, *Cristo alla colonna* (opera di pittore vicentino); Vienna, Galleria Imperiale, *Cristo sul sarcofago assistito da angioli* (imitazione dell'opera di Antonello nel Museo Correr a Venezia). Non abbiamo qui accennato ai busti di San Sebastiano, ora generalmente assegnati alla Scuola di Antonello, esistenti a Bergamo nella Galleria Lochis (n. 139); a Berlino nel Friedrich Museum (n. 8); a Francoforte, Museo Städel (n. 32); a Milano, già nella Galleria Crespi; a Roma nella collezione Hertz a palazzo Zuccheri.

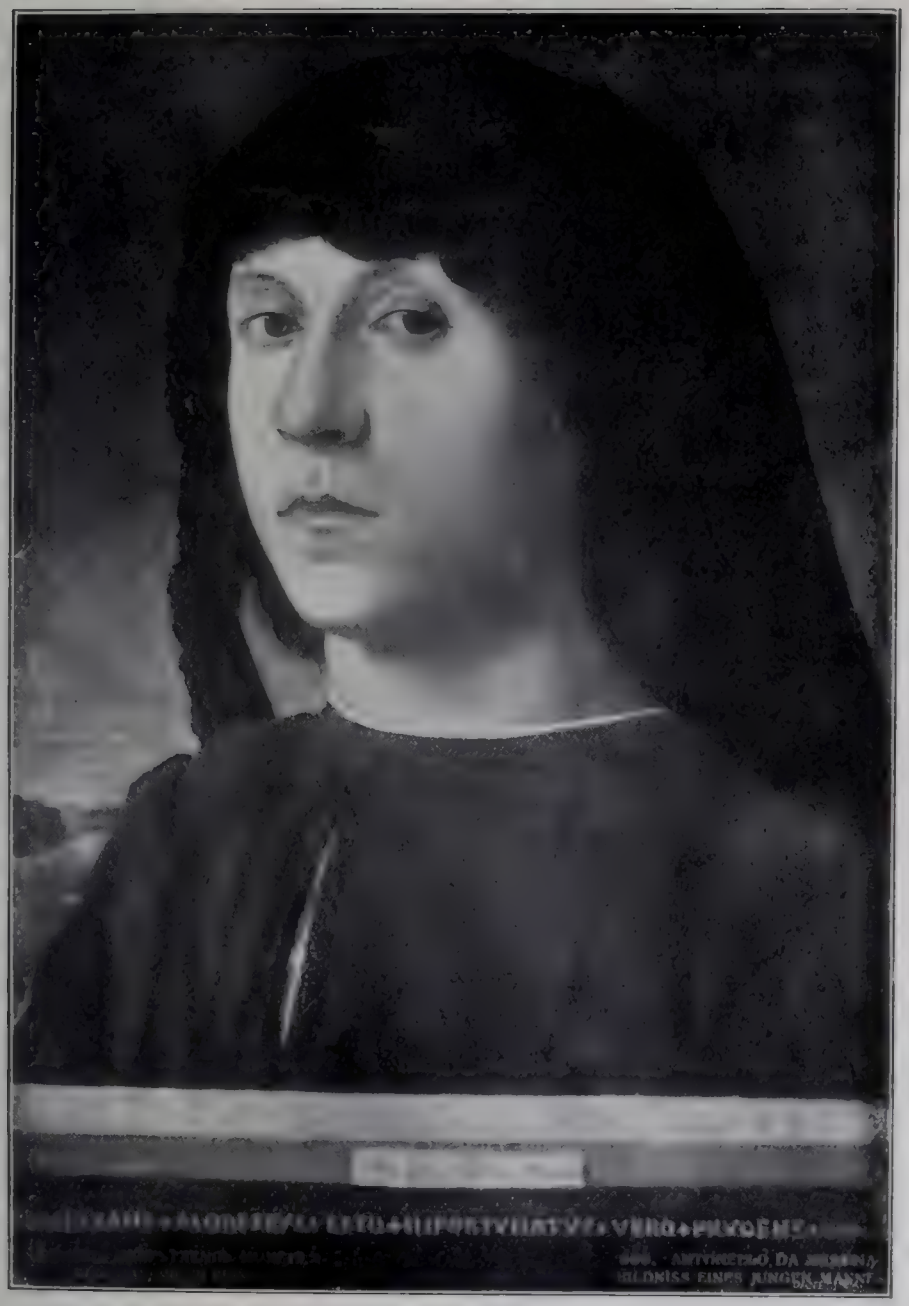

Fig. 38 — Berlino, Friedrich Museum.
Antonello da Messina: Ritratto di giovane — (Fotografia Hanfstaengl).

Antonello, figlio di scultore, sentì fin dal principio la necessità di plasmare le imagini facendole balzare dal fondo schiette e forti. L'analisi fiamminga cedette il posto alla vigorosa sintesi italiana, la ricerca dell'anatomia a quella del volume, le forme gotiche alle nostre rinascenti. Egli serbò dei fiamminghi l'esattezza, lo scrupolo, non la minuzia, per la tendenza propria di rivaleggiar con la plastica e di architettar tutto, gli uomini e gli alberi, gli animali e le pietre. L'alleanza dell'arte con la scienza in Antonello fu più stretta da quando apparve Piero della Francesca al versatile pittore: allora la geometria e la prospettiva accrebbero in lui la forza di rendere la pienezza del volume dei corpi e l'ampiezza degli spazî avvivati da luce. Già nel Cristo della Galleria di Londra, per via di un pentimento nel disegno della mano sollevata a benedire, si rileva come il pittore porgesse la maggior attenzione alle linee de' suoi dipinti; e sempre, anche dopo che Antonello, padrone di sè, dette corpo alle incise imagini, e le solidificò tra i segni geometrici, le linee coordinatrici di ogni organismo sulla superfice di un quadro produssero equilibrio, consonanza di forme, ritmo di effetti. Nessun pittore contemporaneo di Antonello perseguì quanto lui quell'accordo, quell'intreccio di cose che, dal loro ordine logico, dalle corrispondenze fraterne, dalle ondulazioni simultanee, facevano uscire il verbo dell'arte e della bellezza.

Giunto a Venezia, proprio nel momento in cui Gentile e Giovanni Bellini mettevano le salde fondamenta alle scuole pittoriche della città della laguna e del Veneto, Antonello sedette vicino ai due grandi, suscitando in brevissimo tempo la più viva attenzione e il maggiore rispetto. Classico senza studiare i classici, come aveva fatto invece il Mantegna dominatore della regione veneta; diligente, esatto come uno di quei maestri fiamminghi dei quali risonava dapertutto la fama: luminoso talvolta come Piero della Francesca, a cui era ricorso anche Giambellino; potente per lo smalto dei

suoi colori ad olio, destò ammirazione, come attestano Matteo Colaccio, il Sabellico e Marin Sanudo.[1]

Avvolta poi la sua fama nel velo della leggenda, egli parve e fu dichiarato apportatore della pittura ad olio dalle Fiandre in Italia, e perfino « il primo inventore ».[2] Pronto, rapido nell'assimilazione, Antonello, senza perder nulla della sua personalità, in Venezia s'inchinò all'opera di Giambellino; ma la sua natura forte, il senso classico, non gli permisero se non di avvicinarsi appena al *genius loci*. Egli era tutto d'un pezzo, ben differente dal delicato pittore veneziano; era chiuso in sè, di poche parole, quale possiamo immaginarlo dalle opere, nobile senza dolcezza, bello senza fragilità, grande senza fasto. Ma Giambellino lo attrasse con la bontà e la umanità, onde la forte tempra di Antonello si piegò alla ricerca di effetti decorativi e di espressioni miti. Il pittore, che aveva scrutato caratteri con spietato spirito realistico, rappresentandoci lupi di mare, condottieri vendicativi, mercanti ladri, padroni astuti, giovani lascivi, si trovò dappresso a Gentile Bellini, vigoroso, ma più uniforme caratterizzatore di lui, e a Giovanni Bellini che assurgeva verso l'ideale.

Il sentimento elegiaco e la purità dell'arte di Giambellino servirono a risvegliare in Antonello le voci profonde dello spirito italico; sicchè, lasciate in abbandono le forme tormentate dei fiamminghi, anch'egli assurse verso l'ideale,

---

[1] Matteo Colaccio, *De verbo civilitate etc.*, 1486, scrisse: « Habet (haec aetas), quos norim Antonellum siculum, cuius pictura Venetiis in aedi Cassiani aedis magnae est intuenti admirationi ».

E il Sabellico, nella sua opera *De Venetae urbis situ*, Venetiis, 1502, 24 dicembre: « In cassiani tabula est messanensis pictoris cui ad exprimenda quae voluit nihil videtur, praeter animam, quam dare non potuit, defuisse ».

E Marin Sanuto, in una sua Cronichetta manoscritta del Museo Correr, raccolta Cicogna: « à San Cassan è uno altar di N. Donna con alcuni Sti fatto far per un patritio da Ca Bon cui sepolto, per man del Messenese, et queste figure è si bone che par vive, et non li manca se non l'anima ».

[2] Il Sansovino in *Venetia città nobilissima descritta*, nota a carta 49 *a*, parlando della chiesa di San Giuliano: « Antonello da Messina che fu il primo inventore della pittura à olio... ».

non cristiano come quello di Giambellino, ma siculo, classico, greco. I Veneziani, che tentarono d'imitarlo, non potevano intenderlo; i Siciliani che lo seguirono, non sorretti da scienza, lasciaron cadere in isfascio le forme esemplari. Nonostante il gran corteo d'imitatori, Antonello rimase isolato nella storia dell'arte nostra, come rappresentante il genio pittorico di Sicilia, in accordo, nei giorni della Rinascita, coi genî dell'arte italiana.

II.

I SEGUACI D'ANTONELLO E L'ARTE IN SARDEGNA NELL'ITALIA MERIDIONALE IN SICILIA.

Diffusione dell'arte antonelliana. Anonimi di Sicilia: Polittico col "Redentore, il Battista e gli Apostoli,„ nella sagrestia della cattedrale di Siracusa; frammento di polittico con tre Santi, nel Museo di Palermo; Madonna, nella cattedrale suddetta; altra nella raccolta Corrado Arezzo a Ragusa Inferiore. Anonimi veneti e veneziani: il "San Sebastiano„ della Galleria di Bergamo, il ritratto del Museo Nazionale di Napoli, "Cristo coronato di spine„ della Galleria Vicentina, la mezza figura di "San Sebastiano„ presso Fairfax Murray a Londra, il "Crocefisso„ della raccolta Corsini a Firenze. Jacobello d'Antonio, Antonio e Pietro de Saliba, Salvo d'Antonio e il maestro della "Madonna del Rosario,„ già nell'oratorio della Pace in Messina.

Pittura spagnuola in Italia nella seconda metà del '400. In Sardegna. A Napoli: Influssi dell'arte di Piero della Francesca. Correnti ispane e fiamminghe. Fusione di forme esotiche e nostrane. In Sicilia: Correnti spagnuole, fiamminghe, italiane del continente. Tommaso de Vigilia, Antonello Crescenzio, il Quartararo, Pietro Rozzolone.

La diffusione dell'arte di Antonello da Messina fu come un succedersi di onde luminose in Sicilia e nell'Italia settentrionale. Ad alcune di quelle onde artistiche non è possibile dare una precisa determinazione, segnando gl'individui che le raccolsero in sè. Solo da breve tempo, tra i tanti nomi che le ricerche archivistiche avevano tolto dall'oblio, si è chiarito quello di Jacobello, figlio del grande messinese; ma l'opericciuola, che ora permette di conoscer lui nel lavoro pittorico, ha riscontri in qualche particolare con altre opere di maniera antonelliana, non tanti, non bastevoli ad associar queste con quella così da formare un tutto omogeneo. Mancherebbero troppi anelli della catena crono-

logica, per mettere insieme cose diverse di fattura e di tempo, anche se aventi un fondo comune di motivi derivati dallo stesso solenne maestro. Quindi, prima di trattare di Jacopo d'Antonio, diremo di alcune opere di Sicilia, ispirate all'arte magistrale, poi di altre lombarde, venete e veneziane, foglie sparse di piante cresciute sotto l'influsso dell'atmosfera e della luce antonelliana. Vedremo poi, a suo luogo, non anonimi maestri al seguito del Messinese, bensì i due Bellini inchinarsi al suo genio, Alvise Vivarini, co' suoi proseliti, fargli corteo, e il corteo sfilare, trionfo magnifico, anche dopo la morte di Antonello, sino ai primordî del secolo XVI, via via aumentato di altri lombardi e di altri veneti, da Andrea Solario a Lorenzo Lotto.

L'opera più vicina ad Antonello, compiuta probabilmente nella sua bottega, è una collezione di quattordici tavole, otto con centina dipinta, delle quali quattro più larghe, e altre sei inscritte in uno stretto rettangolo, formanti tutte insieme un polittico, oggi disgiunto nelle sue parti, nella sagrestia della cattedrale di Siracusa. Rappresentano *Cristo benedicente*, *il Battista e i dodici Apostoli*, notevoli per l'affinità strettissima di segno con le opere del Maestro.

Il *Salvator mundi* con la veste vellutata di rosso cupo, i capelli bruni a ciocche sugli omeri, nei lineamenti, nell'arco purissimo delle labbra, nelle mani bronzee, piccole, ben costruite, con fini lumeggiature sulle dita, ricorda il trittico della *Madonna del Rosario* a Messina.

Attraverso le rovine del tempo e delle ridipinture, il Battista con la bocca semiaperta, anelante, il naso squadrato, gli occhi fissi, lascia intravvedere ancora la forza del disegno e la bellezza del colore; si pianta solidamente sul suolo co' piedi scorciati, alla maniera di Piero della Francesca, come sopra un piedistallo. E i dodici Apostoli, che leggono i sacri testi, scrivono, mostrano i loro simboli, sono dotti severi, assorti in un pensiero, scrutatori; condottieri ferrei di carattere; giovani miti, di ideale bellezza; vecchi leonini.

L'uno incede altero, tenendo una squadra in una mano e un libro sotto un braccio: il suo passo è rigido, il volto duro, fermo, angoloso nei contorni. Bartolomeo china lo sguardo sul coltello dalla lama incurvata, percossa da luce. Un vecchio apostolo corruga la fronte leggendo, e piega il labbro ad arco eginetico, a mo' del vecchio, ritratto da Antonello, a Cefalù; un altro svolge febbrilmente, arrotolandole, le pagine d'un libro; Andrea, preso da stanchezza, appoggia la bianca testa alla croce.

Un discepolo degno di Antonello ha tracciato queste quattordici figure, assimilando con rara penetrazione le forme particolari del disegno del Maestro: il taglio delle labbra, l'orecchio schiacciato, la struttura dei piedi e delle mani, quella delle pietruzze stilizzate, poliedriche, che si vedono nei guasti paesaggi, delle pianticelle trattate come nei quadretti di Reggio Calabria, delle pieghe dei manti costruite, nel Sant'Andrea, ad esempio, in saldo modo, con rotuli conici e con risvolti falcati, dai colori azzurri, verdi oliva, rossi di velluto, che divengon di rubino alla luce. Manca la forma architettata secondo le astrazioni ideali di Antonello, ma, nel resto, è qui la massima approssimazione al suo modo di vedere e di rendere le figure.

La maniera antonelliana s'intravvede sotto a ridipinture in tre frammenti nel Museo Nazionale di Palermo, parti dell'ordine superiore di un altro polittico, con tre santi dottori della Chiesa, a mezza figura, volti di tre quarti, con un libro tra le mani (figg. 39, 40, 41). San Gregorio, nelle linee generali geometriche, riproduce quello della Madonna del Rosario, senza ritenere del grande esemplare se non la parvenza nelle forme immiserite, nei minuti lineamenti, nella piccola bocca segnata di maniera, negli occhi socchiusi. Il contorno un po' curvo della tiara toglie significato alle linee taglienti, oblique, che segnano quello del piviale. Meglio costrutta è la testa di San Girolamo; ma l'occhio languido è impicciolito per inesperienza di scorcio, le labbra sembran

boccheggiare, il busto perde saldezza nel viluppo del manto. Anche il Santo vescovo Agostino serba solo un riflesso

Fig. 39 — Palermo, Museo Nazionale Seguace di Antonello: *San Gregorio.*

degli esemplari antonelliani nelle linee ristrette del corpo, ne' lineamenti tondi e piccini. In tutte e tre le tavole il pit-

tore non sa scorciar le figure girandole di tre quarti, contorce come per artrite le piccole mani, non ha insomma

Fig. 40 — Palermo, Museo Nazionale. Seguace di Antonello: *San Girolamo.*

il forte organismo e la plasticità degli esemplari. Un'opera ispirata direttamente ad Antonello, alla parte me-

diana del trittico messinese, è la *Madonna col Bambino* nella cattedrale di Siracusa (fig. 42): pesante il trono, con ornamento alla gotica, col baldacchino a grandi fioroni entro lobi, con due sfingi barbute sui bracciali, con un tappeto orientale disteso dai gradini sul piano adorno da un vaso maiolicato simile a quelli dipinti da Antonello nel *San Girolamo* e nell'*Annunciazione* di Palazzolo Acreide. Tra quello sfoggio di splendore, la grandiosa Vergine dal volto ovoidale, incorniciato dal grande ovoide del drappo, trattiene il Bambino: due ciocche sciolte di capelli le cadono, come nella *Madonna del Rosario*, lungo il collo; la destra col palmo disteso è mal disegnata sui moduli antonelliani, così come a fatica il movimento del putto è costretto entro lo schema cilindrico del maestro, scolasticamente appreso, senza che il disegno abbia sicurezza, giustezza di forme e di linee.

Un altro quadro a Ragusa Inferiore, nella raccolta del barone Corrado Arezzo di Donnafugata (fig. 43), già nel palazzo Marullo di Castellaci, s'approssima pure grandemente al Messinese per la semplicità monumentale della composizione e la forza del rilievo: la Vergine in trono, col capo avvolto d'un bianco drappo che s'insinua sotto il manto descrivendo una lunga linea obliqua, offre, con una mano orizzontalmente distesa, frutta e fiori al figlio divino. Col tipo popolano di Madonna contrasta la ricchezza regale delle vestimenta di broccato d'oro, con alte orlature gemmate. In tutta l'opera è un attento studio di simmetria e dell'equilibrio degli spazî; le linee corrono sciolte, ma par che sfuggano le difficoltà degli scorci, e non riescano a volgersi simultanee entro la serrata composizione; il colore, per i suoi riflessi d'argento e di madreperla, segna un distacco dalla tradizione antonelliana.

* * *

Dopo questo gruppo di opere siciliane derivate direttamente da Antonello, esaminiamo altre pitture che si con-

nettono a lui, molto prossime al tempo della sua attività a Venezia e a Milano. Il *San Sebastiano*, dell'Accademia Car-

Fig. 41 — Palermo, Museo Nazionale. Seguace di Antonello: *Sant'Agostino.*

rara a Bergamo (fig. 44), fu attribuito al Messinese, benchè poco tenga di lui, e il corpo del Santo, appiattito, stretto, ligneo di muscoli e di ossa, con studiata ricerca d'eleganza

Fig. 42. — Siracusa, Cattedrale. Segna e di Antonello: *Madonna*
(Fotografia Alinari).

nell'abbandono classicheggiante, non si inscriva nel cilindro antonelliano; e il volto, d'un ovale pesante sotto una gran

Fig. 43 — Ragusa inferiore, presso il barone Corrado Arezzo. Seguace di Antonello: *Madonna cal Bambino.*

cuffia di capelli, si modelli sul tipo vicentino; e il paese addossato alla figura non sfondi, e si disegni in linea obliqua,

frequente ne' quadri della scuola di Vicenza, mostrando, come in questi, le alpi dolomitiche erte nel lontano. I tetti acuminati, i timpani delle facciate delle case a gradi, le torricelle a guglie gotiche, fanno pensare che il pittore abbia tratto da incisioni fiamminghe quei ricordi nordici: del resto, il chiaroscuro granuloso, simile a quello del Marescalco, la pasta liquida del colore, i lineamenti molli carnosi, sono proprio vicentini.

In relazione con la scuola vicentina, e particolarmente con le forme di Bartolomeo Montagna, è anche il bel ritratto del Museo di Napoli (fig. 45), dipinto da un artista capace di creare, di tradurre con sicura libertà gli schemi antonelliani, incassando col sistema di Antonello gli occhi nell'orbita tra le palpebre gravi, stringendo la fronte pensosa nello scuro berretto, incidendo una ruga agli angoli della bocca, segnando il serpeggiar d'una vena rigonfia sulla tempia incavata.

Pure vicentino è il *Cristo legato alla colonna*, nel Museo Civico di Vicenza (fig. 46), attribuito ad Antonello, tutto rossastro di colore, fosco d'ombre, col torso incassato come in un lungo rettangolo. Costretto entro questo schema dell'ultima maniera di Bartolomeo Montagna, con cui ha speciale affinità, incurva le spalle come l'*Ecce Homo* di lui nella Galleria del Louvre: le clavicole sporgono, la linea dello sterno si affonda. Il realismo del Montagna divien qui più crudo, più grossolano: grossi cordoni di pelle si formano sul collo breve per il torcersi del capo; gli occhi, che serbano i contorni a spigolo delle palpebre, schematici, proprii del caposcuola vicentino, son quasi torvi nell'angoscia, sotto la corona di spine stretta all'altissima fronte ogivale. Senza dubbio, l'immagine, tratta liberamente da un esemplare antonelliano, rivela, anche nei particolari, — come i lanosi capelli cadenti a cincinni, le lagrime solidificate in gocce cristalline, — una stretta affinità con la scuola di Bartolomeo Montagna, che da Antonello ebbe lume e vigore. Nello studiare la forte

scuola vicentina, vedremo come quel principale maestro non solo, ma tutti, anche il Marescalco e il Fogolino, attin-

Fig. 44 — Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara.
Seguace di Antonello: *San Sebastiano* — (Fotografia Anderson)

gessero alla nuova fonte antonelliana; onde opere parecchie, supposte derivanti di Sicilia, sono invece nate ai piedi de' monti Berici.

Altre sorsero nella laguna veneziana, dove Alvise Vivarini e i suoi proseliti si rinnovarono nel suo nome. Molte,

Fig. 45 — Napoli, Museo Nazionale. Seguace di Antonello: Ritratto virile. (Fotografia Anderson).

assegnate a Antonello, sono state chiarite come proprie di Alvise, alcune non sue gli sono ancora ascritte. Tale il *San Sebastiano*, esposto al Burlington Fine Arts Club a Londra,

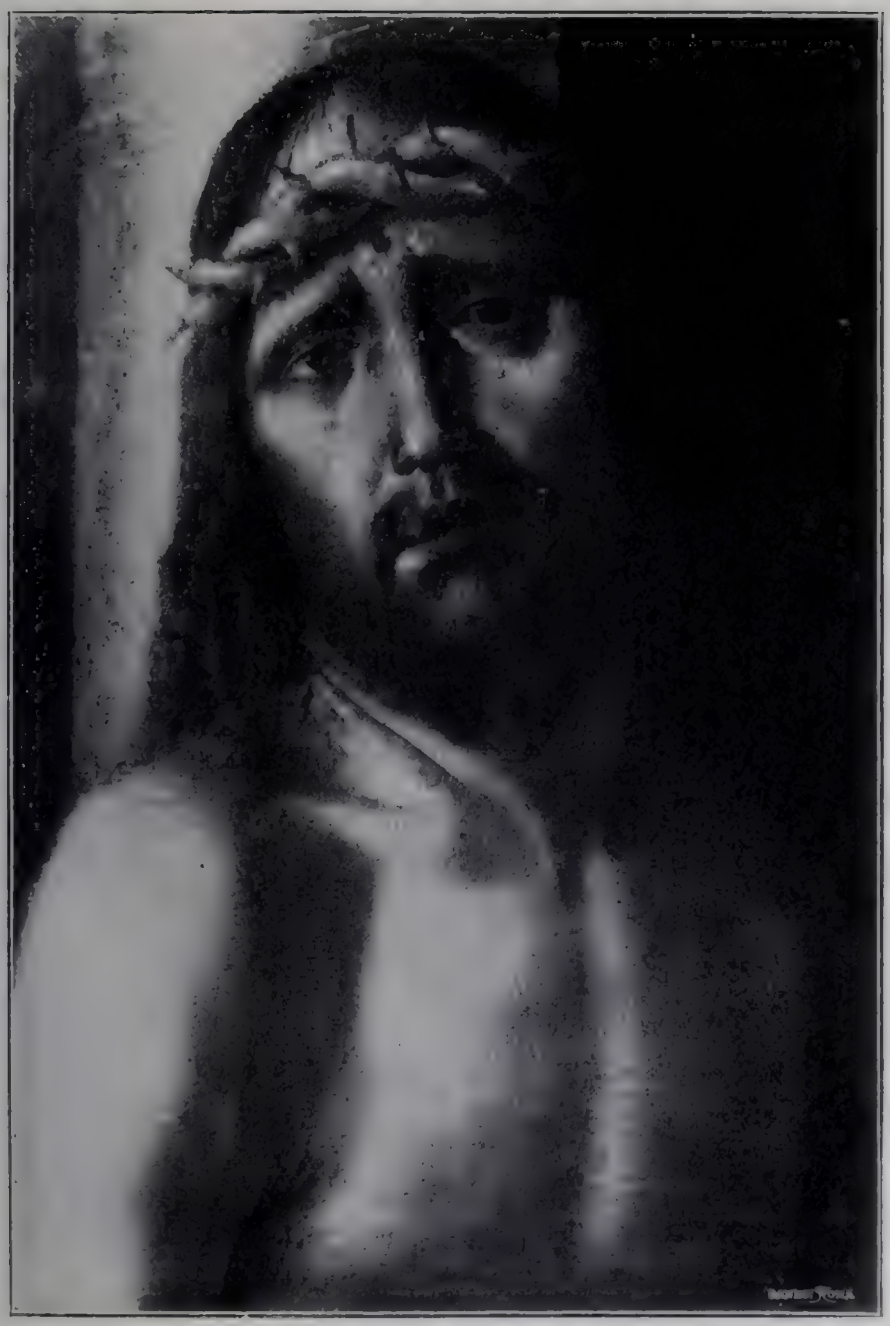

Fig. 46 -- Vicenza, Galleria. Seguace vicentino di Antonello: *Ecce Homo.*

nel 1912, da Fairfax Murray (fig. 47). Nella lunga serie dei quadri rappresentanti il martire, ricavati da un prototipo

Fig. 47 — Londra, presso C. Fairfax Murray.
Scuola antonelliana: *San Sebastiano.*

antonelliano, si distingue per essere imitato da ritratti del Messinese, de' quali mantiene anche il fondo unito. Il

tipo realistico del Santo contrasta con l'espressione dello sguardo rivolto al cielo, e, sotto il casco dei fini capelli serici, si spiana il viso largo con le gonfie gote, il naso contorto, gli occhi sporgenti. Le linee del volto sono schiettamente antonelliane, e la gran chioma sfiorata da luce è segnata col metodo usato dal Messinese per la massa de' capelli dell'*Annunziata* di Palazzolo Acreide: ma non riuscì al pittore lo studio di render la forma, secondo le convenzioni stilistiche del grande maestro, in quel viso molle, cascante, nel contorno arrotondato della spalla destra, uscente fuori dallo schema cilindrico.

Ad Antonello si attribuisce pure il *Crocefisso* della Galleria Corsini di Firenze (fig. 48), dove le forme di Giambellino prendono il sopravvento su quelle imitate dal Messinese; e solo nell'arco formato dal profilo delle rocce laterali, e nelle lunghe linee diritte de' piani che si stendono verso l'orizzonte, si vede lo schema antonelliano. Di questo però facciamo cenno soltanto per dare un esempio delle tante forme ch'ebbero nascimento a Venezia sotto l'influsso del pittore siciliano, e ci riserviamo d'indicar poi particolarmente tutti i richiami a' modelli suoi, nel discorrere dei due Bellini e della fioritura artistica nel Veneto.

* *

Jacopo o Jacobello, figlio d'Antonello da Messina,[1] nacque intorno al 1455, e fu probabile aiuto del padre, che lo lasciò erede de' suoi beni nel testamento del 1479. Come il suo avo Giovanni d'Antonio, si dedicò anche alla scultura, e

[1] Bibliografia recente su Jacopo d'Antonello: Di Marzo (G.), *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti*, in *Documenti per servire alla storia di Sicilia*, Serie IV, vol. IX, 1903; La Corte Cailler (G.), *Antonello da Messina*, in *Archivio storico messinese*, 1903, IV, pag. 404; Toesca (P.), *Un dipinto di Jacopo d'Antonello da Messina*, in *Rassegna d'Arte*, 1911, I, pag. 16; Traina (G.), *Un grande artista del '400 dimenticato: Quattro quadri di Jacopo d'Antonello da Messina*, in *La Sicilia illustrata*, 1911, n. 2, pag. 8-11; Venturi (L.), *Antonello da Messina*, in *Kunstler-Lexikon* (Thieme-Becker).

appunto in quell'anno scolpì e dipinse una *Madonna col Bambino*. Morto il padre, attese a compierne i lavori: una bandiera per Ruggero de Luca di Randazzo, un gonfalone per San Michele dei Disciplinati in Catania e il dipinto per la chiesa della Carità dello stesso luogo. L'anno medesimo, 1479, accolse nella sua bottega un discepolo, Giovan Jacopo Neuta; e l'anno successivo un altro, Antonello de Saliba suo cugino.

Ligio alle forme paterne, dipinse la *Madonna* della Galleria Carrara di Bergamo (fig. 49), con la data 1490 e l'iscrizione dove Jacopo si dice *filio no(n) humani pictoris*. Maria offre, con una mano nervosamente distesa, al Bambino le ciliege in una bacinella di cristallo: madre e figlio, come nel trittico di Antonello a Messina, si volgono alla loro destra distratti. Lo sfondo, semplicissimo in quel quadro esemplare, si è complicato, perdendo la grandiosa unità della composizione; e la tenda dal padre di Jacobello, messa in prospettiva, secondo il movimento del gruppo divino, cala da una trabeazione marmorea, lasciando scorgere, ai lati di due colonne, il paese con grandi alberi, strade serpeggianti, e, nel lontano, alcune case simili a piccoli dadi bianchi illuminati di sole. Il tipo della Vergine, con lo sguardo lento, le labbra tumide, il mento pesante, il collo grosso e lungo, si adatta ai modelli paterni; mentre il putto, con l'ampia fronte, gli occhietti tondi nel viso tondo e piatto, i riccioli fitti fitti de' capelli terminati in tante virgolette sulla fronte, il mento segnato da una breve punta, sembra in qualche modo richiamare il tipo lombardo. — Guidato dagli esemplari del padre, il pittore illumina in pieno il parapetto, contorna d'un fil di luce le gambe del fanciullo, fa spiccare il polso soleggiato della Madonna sul manto scuro, proietta diagonalmente sul collo l'ombra del mento, apre a ruota le dita della mano sinistra di Maria intorno al bacile di cristallo. Nonostante tanta fedeltà agli insegnamenti ricevuti, Jacobello non riesce a ottenere il perfetto adattamento del gruppo entro lo schema geometrico, poichè

Fig. 48 — Firenze, Galleria Corsini. Seguace di Antonello: *Crocefisso.*
(Fotografia Anderson).

la testa del putto, piegata sulla spalla destra, esce dai contorni della piramide; e la monumentale grandezza de' modelli si perde in troppe superficialità da miniatore, nello studio di dar trasparenza ai cristalli, accender luci vitree sul velo che copre la testa della Vergine, riprodurre in tutte le loro venature i marmi, strizzare e segnar serpeggianti le sottili pieghe del bimbo. La testa regolare di Maria ha ancora la maestosa tranquillità delle immagini paterne, ma il putto immelensito guarda con occhietti smorti verso i fedeli. Questa sola opera certa presenta a noi il figlio di Antonello, mostrandoci lo scadimento dell'arte nata nella sua casa e fiorita nella sua terra.

* * *

Antonello de Saliba, figlio di Giovanni, messinese, intagliatore in legno,[1] entrò, lo abbiamo già detto, l'anno 1480 nello studio di Jacopo d'Antonello, e continuò poi a Venezia la sua educazione, congiungendo agli elementi ereditati dall'arte antonelliana, le forme di Alvise Vivarini. La prima data delle sue opere, 1497, si legge nella Madonna del Museo civico di Catania; nel 1498 si ha notizia di lui per mezzo d'un atto notarile; nel 1503 condusse l'ancona di Sant'Agostino in Taormina; nel 1508 una Madonna firmata e datata del Museo di Catanzaro. Seguono notizie sulla esecuzione della Madonna nella chiesa dei Minori Osservanti, a Vizzini

[1] Bibliografia recente su Antonello de Saliba: BERENSON (B.), *Note su Pietro e Antonio da Messina*, in *Rassegna d'arte*, 1913, pag. 57-59; BORENIUS (T.), *The probable origine of an Antonellesque composition*, in *Burl. Mag.*, 1913, pag. 83-84; BRUNELLI (E.), *Antonello de Saliba*, in *L'Arte*, VII, 1904, pag. 271-285; ID., *Opere d'arte nel Palazzo Marullo di Castellaci a Ragusa Inferiore*, in *L'Arte*, 1908, pag. 284-292; ID., *Note antonelliane* in *L'Arte*, 1908, fasc. III e IV, nel primo a pag. 223-225, nel secondo a pag. 300-304; DI MARZO (G.), *Di Antonello di Antonio da Messina* in *Archivio storico messinese*, III, 1903; ID., *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti*, dal vol. IX, s. IV, dei *Documenti pubblicati a cura della Società siciliana per la Storia patria*, Palermo, 1903; ID., *Notizie intorno ad Antonello e Pietro da Messina, pittori del sec. XV*, in *Archivio storico siciliano*, vol. XII, n. 5, pag. 151; MANARI (E.), *A proposito di Pietro e Antonello de Saliba*, in *Rassegna d'Arte*, 1913, n. 11, pag. 189.

Fig. 49 — Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara.
Jacopo di Antonello: *Madonna col Bambino* — (Fotografia Alinari).

(1509), della tavola in Santa Lucia di Messina (1510), della pala della Matrice vecchia di Castelbuono (1520), di un'altra nella chiesa municipale di Monforte (1530), dei Santi Pietro e Paolo per Santa Maria della Catena a Milazzo, ov'è la scritta: « 1531. Lu mastru Antonellu resaliba pinxit ». Dopo quell'anno si ha un ultimo ricordo biografico del pittore, nel 1535, data probabile della morte.

Nella Pinacoteca di Spoleto si conserva di lui una *Madonna col Bambino* (fig. 50), ispirata a un modello antonelliano, come un'altra del Museo viennese di cui parleremo trattando del Fogolino. Le linee larghe e semplici del trono della Madonna di Vienna, più accostate all'arte del grande Messinese, e più adatte a inquadrar la figura massiccia, si restringono, si allungano, si complicano nell'architettura bizzarra e inorganica; la tenda che là appara il fondo, qui, più stretta dello schienale, continua la linea ad alti gradi del trono. La sagoma ovale del volto della Vergine, il naso triangolare, il movimento delle mani, le increspature strizzate della tunichetta del putto, richiamano forme della tavola di Vienna, pur mostrando un'esecuzione inferiore: la testa della Vergine, là eretta come nel trittico di Antonello a Messina, qui si piega da un lato, e tutto il movimento della figura di Maria è sconnesso nel contorcersi della persona mal costretta entro lo schema piramidale. La cimasa reca il Padre Eterno benedicente, fiancheggiato da due teste alate di cherubini e circondato da raggi come da lance: lo schema rigidamente simmetrico della figura, i capelli cadenti a spira sugli omeri, richiamano, qui pure, forme siciliane, mentre nei putti si determina il tipo che diverrà consueto alle opere più tarde del de Saliba.

La testa del cherubino a sinistra dell'Eterno si rivede in quella del piccolo *Gesù adorato da Maria*, nella collezione Davis a Newport.[1] La Madonna domina nel paese, giungendo

[1] Se ne può vedere la riproduzione nella *Rassegna d'Arte* (1913, aprile), nell'articolo del Berenson, *Note su Pietro e Antonio da Saliba*.

Fig. 50 — Spoleto, Museo Civico.
Antonello de Saliba: Tavola d'altare con la *Madonna e il Bambino* e col *Padre Eterno* nella cimasa — (Fotografia Anderson).

appena le punte delle lunghe dita, a mo' dei belliniani; i contorni duri del volto di Maria a Spoleto si sono arrotondati e ammorbiditi: Antonello de Saliba sembra in tutto forzarsi a piegare la sua rude natura alla grazia veneziana. Il putto grassoccio, coi tondi occhi neri e la grossa testa rasata, serba di antonelliano il contorno sferoidale; e un raggio di luce, lontano riflesso dei chiarori delle opere di Antonello, sfiora obliquamente un piedino, dà risalto al braccio sulla scura veste della madre, e imbianca a tratti il corpicciolo, non adagiato sul guanciale e come privo di peso. Fosca la figura di Maria sul fosco paese coi lunghi filari d'alberi: mala traduzione dei regolari paesi di Antonello. Il pittore non sa architettarli, e rinuncia di solito a servirsene per fondo de' suoi quadri.

In rapporto con la Madonna di Spoleto è anche quella di Catania (fig. 51), con la data 1497. Reca lo stesso trono massiccio con qualche ricerca di eleganza, che spinge il pittore ad allungare le forme della Madonna e ad atteggiarne preziosamente le mani.

Ancora sulla soglia del Cinquecento il nipote del grande Antonello è incerto nella sua via: i contorni arrotolati del manto, che segnano corridietro sul suolo, richiamano forme gotiche da gran tempo cadute in disuso. Gli esemplari antonelliani si sono nel tramutarsi disfatti, e la grazia veneta non penetra nella scorza grossolana del de Saliba. Neppure il soggetto dell'offerta d'un fiore al Bambino è espresso con gentilezza: il tentativo, in parte riuscito nell'atteggiamento di Maria, fallisce nel gonfio fanciullo, che guarda impettito, cipigliato, la madre.

Vicina al tempo della Madonna di Catania è l'altra del Museo di Berlino (fig. 52), dove lo stesso gonfio fanciullo senza collo ripete goffamente il movimento del grazioso infante nel quadro Benson. Come il ricordo antonelliano è soffocato dall'impotenza del pittore, così le forme derivate da Giambellino, evidenti nella mano che poggia

Fig. 51 — Catania, Museo Civico. Antonello de Saliba: *Madonna col Bambino.* (Fotografia Alinari).

sul corpo del putto, si contorcono, perdono ogni purezza di linee.

Con questo gruppo di opere rotondeggianti nel segno, si può collegare il *San Sebastiano* del Museo di Berlino, ricavato da un esemplare perduto di Antonello. Legato a una colonnetta, non disposta sull'asse del quadro, volge a sinistra la testa come oppressa dalla folta chioma che cade in due ciocche a coda di rondine sulla fronte. Privo di modellatura e torbido di chiaroscuro è l'esile torso girato in direzione opposta a quella del capo, senza che il braccio sinistro ne accompagni il movimento.

Un'altra volta il de Saliba s'ispirò ad Antonello, copiando liberamente il quadro del Museo Correr, nel *Cristo sul sarcofago* del Museo di Vienna (fig. 53). Le linee fondamentali dell'opera antonelliana non furono comprese dal traduttore il quale, mantenendo per il Cristo il movimento del prototipo, invertì la disposizione degli angeli, disegnò teso il braccio destro del Redentore, che, nel quadro Correr, piegandosi intorno al collo dei pietosi genietti, ne racchiudeva i contorni. Cristo affonda i piedi in un enorme cassone di pietra; e la sua testa volgare, nerastra, come mummificata, nulla serba del bellissimo prototipo. Le grosse e corte ali degli angioli forman corna, come talvolta si vede nelle opere della scuola di Castiglia; il paese è materialmente segnato, e perfino i teschi e le ossa che coprono il terreno sembran gusci di chiocciole. Così è poveramente tradotta nel quadro viennese l'opera ideale del grande maestro siciliano.

* * *

Fratello di Antonio de Saliba fu Pietro da Messina,[1] pittore, che nel 1497, il 14 marzo, si obbligava di dipin-

[1] Bibliografia recente su Pietro da Messina: Berenson (B.), art. cit.; Brunelli (E.), *Pietro de Saliba*, in *L'Arte*, IX, 1906, pag. 357; Di Marzo (G.), *Notizie intorno ad Antonello e Pietro da Messina, pittori del secolo XV*, in *Archivio storico siciliano*, vol. XII, n. 5, pag. 151; Id., *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti*,

Fig. 52 — Berlino, Friedrich Museum.
Antonello de Saliba: *Madonna col Bambino* — (Fotografia Hanfstaengl).

gere per la terra di Santa Lucia del Mela un gonfalone. Pietro, designato nel contratto per « discretus magister petrus risaliba pictor », riappare a Genova il 2 novembre 1501, nell'atto di prendere impegno verso Leonoro dell'Aquila di dipingere un'ancona d'altare. Nessun'altra notizia ci rimane del pittore all'infuori della firma apposta al *Cristo alla colonna* nella Galleria Nazionale di Budapest, alla *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria Formosa in Venezia, e a quella che si vedeva un tempo nella collezione Arconati in Abbiategrasso. Ne' due quadri oggi conosciuti, recanti la firma *Petrus messaneus*, si notano le fonti della sua arte, parallele a quelle del fratello: Antonello da Messina e i Veneziani.

Il *Cristo alla colonna* della Galleria di Budapest, copia di un perduto originale di Antonello, dà subito l'idea della povertà di quest'infimo tra i seguaci del grande maestro.[1] La piatta figura, con la sommità del capo tirata come da compasso, i piccoli occhi a fior di pelle, il naso contorto, l'enorme bocca di maschera, rimane a gran distanza anche dalle altre copie dello stesso quadro. Alla volgarità del tipo si accompagna la materiale fattura di ogni tratto; e tutte le linee dell'opera antonelliana ci appaiono deformate, rispecchiandosi nel fumeggiato Cristo di Pietro da Messina.

Il grossolano arco della bocca, i capelli come trucioli ca-

dal vol. IX, s. IV, dei *Documenti pubblicati a cura della Società siciliana per la Storia patria*, Palermo, 1903; Id., *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo, 1899, pag. 13 e 197-198; Frimmel (von Th.), in *Blätter fur Gemäldekunde*, III, 4, pag. 89; Mauceri (E.), *A proposito di Pietro e Antonello de Saliba*, in *Rassegna d'Arte*, 1913, n. 11, pag. 189; Scalia (N.), *Antonello da Messina e la pittura in Sicilia* e *Pittori messinesi post-antonelleschi*, in *Rassegna d'Arte* cit.

[1] Il *Cristo legato alla colonna* dell'Accademia di Venezia, pur esso materiale nella fattura del torso, rossastro di colore, fumeggiato nelle ombre, serba nella tensione spasmodica delle linee del volto e dei tendini del collo, nel rilievo della testa e nella sua espressione angosciata, un riflesso maggiore della gran vita del modello antonelliano. L'altro Cristo del Museo civico di Novara, copia di quello di Antonello nel Museo di Piacenza, può appartenere allo stesso Pietro di Saliba.

denti a casco sulla testa gonfia, gli occhietti di vetro, crucciosi, si rivedono nel *San Sebastiano*, della collezione

Fig. 53 — Vienna, K. K. Kunsthist. Museum.
Antonello de Saliba: *Cristo sul sarcofago* — (Fotografia Hanfstaengl).

Hertz (fig. 54), copia da Antonello, come anche nei quadri delle gallerie di Bergamo (fig. 55), e di Francoforte,

entrambi derivati da un San Sebastiano del grande Messinese.[1]

L'altra opera firmata da Pietro de Saliba, la *Madonna* di Santa Maria Formosa a Venezia (fig. 56), mostra il pittore in una forma veneziana, sebbene il paese indeterminato, co' suoi gruppi di bassi alberelli simmetricamente disposti, ricordi da lontano gli sfondi di Antonello. Come il fratello nel quadro di Newport, Pietro s'ispira a una composizione belliniana, in quella Madonna, come nell'altra a lui non ancora attribuita, della Galleria di Vicenza (n. 450); ma neppure un riflesso della grazia di Giambellino illumina le mal costrutte figure, i lineamenti segnati a stento.[2]

Una replica della stessa composizione è la *Madonna* del Museo Civico di Padova; ma in essa è una maggiore ricerca di chiaroscuro e di rilievo, come un certo miglioramento nel nudo del putto e nelle pieghe più sobrie del manto. Tuttavia si ritrovano identici il taglio delle labbra, i ricci a chiocciola incollati sulla testina del bimbo, l'orecchio deforme e fuor di posto. Tutto questo ci mostra per quanti gradi discendesse l'arte che aveva ricevuto l'impulso creatore di Antonello, e come, passando di mano in mano, si logorasse la stampa che Jacopo aveva tratto dagli esemplari paterni.

* * *

Giovan Salvo d'Antonio, figlio di Giordano, fratello del celebre Antonello, fiorì tra il 1499 e il 1525: lasciò scarse

[1] Un'altra variante del soggetto è nel S. Sebastiano, già appartenente alla Galleria Crespi in Milano, dove il Santo volge la testa verso l'alto con espressione di dolore, come nel quadro di Casa Hertz, ma ha la chioma disposta a ciocche sulla fronte e il segno dei lineamenti arrotondato come nelle tavole di Bergamo e di Francoforte. (Cfr. A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano*, Milano, Hoepli, 1900, pag 73-80). Il torso pesante e legnoso, con le braccia stecchite, del San Sebastiano di Bergamo, si gonfia in quello di Francoforte, sforzandosi, nel girar verso destra, di piegarsi in avanti; e il volto nerastro, come l'altro della collezione Hertz, si fa grosso e tumido.

[2] Un'altra Madonna di Pietro da Messina, nella raccolta André a Parigi, fu detta da Lionello Venturi, in *L'Arte*, 1914, pag. 72: « pallido riflesso della grande arte di Antonello »; un'altra ancora si conserva nella galleria Liechtenstein a Vienna.

Fig. 54 — Roma, Collezione Hertz. Pietro de Saliba: *San Sebastiano.*

notizie di sè e un'opera rappresentante il *Transito della Vergine* (fig. 57), che si ammirava nella sagrestia della

Fig. 55 — Bergamo, Galleria Lochis, Pietro de Saliba: *San Sebastiano.* (Fotografia Anderson).

cattedrale di Messina, con la quale andò distrutta. Non dimostrava però che Giovan Salvo d'Antonio avesse continuato nella maniera dello zio, tanti erano in essa gli elementi toscani.

Fig. 56 — Venezia, Santa Maria Formosa.
Pietro de Saliba: *Madonna adorante il Bambino* — (Fotografia Naya).

* * *

Un'altr'opera di un maestro dipendente da Antonello, non identificabile con quelli sin qui nominati, ma affine ad Antonello de Saliba, era il quadro della *Madonna del Rosario*, già nell'oratorio della Pace in Messina (fig. 58). La Vergine col Bambino appariva sulle nubi e consegnava a un Pontefice la corona del Rosario, mentre due angeli tenevano alta sul capo di lei la corona gigliata. In tanti ordini, sotto la figura del papa, si schierava la gerarchia ecclesiastica, e a riscontro, sotto quella dell'imperatore, la gerarchia laica. Inginocchiati sul suolo, invocanti la Vergine, stavano i due Santi Giacomo e Domenico, mentre, nel primo piano, due angeli tenevano una scritta che circoscriveva col suo arco il panorama di Messina: « Precibus beate Marie Virginis mandavit nobis deus hanc civitatem custodire ». Sovrapposto a questo panorama, fra i Santi appare un tratto di paese cinto di rupi, e nel cielo Maddalena assunta. La composizione del gruppo centrale, le figurette degli angeli e l'ovale del volto della Madonna sono di maniera antonelliana; il resto è condotto sopra modelli fiamminghi.

* * *

Tutti i seguaci conosciuti di Antonello in Sicilia appartengono alla stessa famiglia, ma per li rami del grande artista non scese lo spirito alacre. Jacopo d'Antonio, oggi richiamato alla luce, seguì devoto le orme segnate dal padre; ma vide le orme del piede sicuro, non la persona gigante che le stampava, abbagliato dallo splendore dell'arte paterna, da lui stesso riconosciuta per sovrumana. Quanto nel padre era stato frutto di profonda ricerca, di selezione assidua, di elevazione progressiva, stette davanti a Jacopo d'Antonello soltanto come cosa bella e grande da imitarsi,

Fig. 57 — Messina, già nella Cattedrale.
Salvo d'Antonio: *Transito della Vergine* — (Fotografia Brogi).

senza che il contenuto di essa, lo sforzo che l'aveva prodotta, la sua intima architettura, la sua potenza sintetica apparissero all'imitatore. Quindi s'accontentò di trasportare in un esteriore effetto decorativo la *Madonna del Rosario* d'Antonello, nel quadro bergamasco, dimostrando che la memoria del padre e il suo influsso si eran fatti lontani, mettendo in evidenza qualche virtuosità tecnica, qualche reminiscenza indebolita degli studî giovanili. Che egli giungesse a mescolare con le forme ereditate altre di Lombardia si potrebbe credere davanti al quadro della Galleria di Bergamo; ma conviene aspettare, per affermarlo, che le ricerche ci diano qualcosa di più per la ricostruzione dell'opera del figlio d'Antonello.

Antonio e Pietro di Saliba fratelli, educato il primo nello studio di Jacopo, conformato il secondo del pari con gli esemplari antonelliani, furono entrambi a Venezia, ove s'indirizzarono verso l'arte che più serbava l'impronta del grande Maestro loro zio, verso la scuola di Alvise Vivarini; ma nessuno dei due sentì il fulgido rinnovamento e la potenzialità della pittura veneziana. Imitatori del glorioso parente, Antonello de Saliba fece superficiali parafrasi delle sue immagini, Pietro ne segnò col carbone le ombre indistinte; il primo ricordò le forme di Alvise senza la loro risoluzione antonelliana, il secondo le stemperò solo con la propria fiacchezza. Entrati nel Cinquecento, l'uno continuò a lavorare in Messina per chiese di campagna, l'altro si mise in Genova al soldo d'un impresario di quadri e di pale d'altare. Come nobiluomini caduti in povertà, non poterono servirsi, senza che apparisse più triste la decadenza, del loro blasone, benchè raggiante della gloria antonelliana.

* *

Dalle rive tirrene penetrarono nelle città italiane maestri di Spagna, che lavorarono specialmente nei luoghi soggetti al dominio aragonese, in Sardegna, nel Napoletano, in Sicilia. Alcuni di essi si incontrano anche lontani da

Fig. 58 — Messina, già nell'Oratorio della Pace.
Seguace di Antonello: *Madonna del Rosario* — (Fot. del Ministero della P. I.).

quel dominio: tali Alfonso Spagnuolo che lavorò a Ferrara, nello studio di Lionello d'Este adorno dalle opere di Ruggero van der Weyden, di Angelo Parrasio e dei Lendinaresi;[1] e il catalano Bartolomeus Rubeus o Bermejo, che recò ad Acqui, nel duomo, un suo trittico. De' rapporti della Sardegna con l'arte spagnuola fa fede un documento dell'archivio di Barcellona, nel quale è parola di Jame Huguet, che nomina, il 29 marzo 1451, un suo fratello procuratore in Sardegna per la riscossione d'una somma dovutagli da certo Gabriele Canila, probabilmente per un lavoro pittorico.[2] I Catalani tennero il campo nell'arte in Sardegna sino allo scorcio del secolo XV; e trasmisero anche al convento di San Domenico di Pisa, antica signora dell'Isola, la pala di Santa Caterina, supposta del Bermejo, ora nel Museo Civico di quella città. A Napoli, intorno alla corte aragonese, fiorirono Jacomart Baço di Valenza, *Alvaro yspano* (1488), *Francisco yspano* (id.), ed altri che dettero alla pittura napoletana un'impronta ispano-fiamminga.

In Sicilia, all'inizio del Quattrocento, Pietro di Queralt commetteva un'ancona al pittore Guerau o Geraldo Janer per il duomo di Monreale, e, lungo il secolo, lo abbiamo già detto ne' precedenti volumi, l'arte spagnuola, specialmente di Catalogna, s'acclimatò nell'isola.

In Sardegna,[3] nel Museo di Cagliari, è l'ancona di *San Bernardino* (fig. 59), già in San Francesco di Stampace, che rappresenta, nel momento della grande fioritura quattro-

[1] A. Venturi, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara*, in *Rivista storica italiana*, Torino, 1884.

[2] S. Sampere y Miquel, *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcellona, 1906, 2 vol.

[3] Bibliografia recente sulla storia della pittura in Sardegna nel '400: Aru (C.), *Storia della pittura in Sardegna nel secolo XV*, in *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1911-1912, Barcellona, 1912; Biehl (W.), *Kunstgeschichtliche Streifzüge durch Sardinien*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1912, ottobre; Brunelli (E.), *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna*, in *L'Arte*, vol. X, 1907, pag. 364; Id., *Influssi spagnoli sulla pittura italiana del Rinascimento*, Roma, 1907; Spano (G.), *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*, Cagliari, 1870.

centesca, ne' primi decenni della seconda metà del secolo, la importazione nell'isola, dell'arte venuta di Catalogna. La

Fig. 59 — Cagliari, Museo Nazionale.
Artista spagnuolo del secolo xv: Ancona di *San Bernardino.*

pala d'altare, col Santo in un lungo rettangolo mediano, con le tavolette laterali e quelle allineate della predella re-

cante la storia della vita del taumaturgo, con altre tavole sovrapposte illustrative della *Crocifissione* e della *Deposizione*, e infine con tanti quadretti attorno figuranti i Profeti, mostra tutto l'addensarsi di rappresentazioni, il moltiplicarsi d'immagini e di particolari alla maniera spagnuola. Il concetto architettonico che conduce le pale d'altare italiane, appena liberate dalle caselle e dalle torricciuole gotiche, manca in quelle venute di Spagna e nelle altre da esse ispirate, che sembrano popolari cartelloni; e il concetto plastico, che porta da noi a sintetizzare le narrazioni, a riassumerle in figure dominanti sul cielo delle ancone, non si svolge ne' quadri iberici. Insieme con la gran quantità di figure e di scene, permane il goticismo in tutto il tritume d'ornati, delle foglie stellate, de' trafori, di fondi di stucco o *campes embotits* con graffiti a grandi foglie seghettate; ancora l'effetto decorativo sovrasta a quello dell'imagine sacra, a cui gli ori abbaglianti, le stole gemmate, i broccati la circondano, danno veste e fulgore di idolo. Sui fondi dorati le figure s'intagliano crudamente, son graffite, ricamate come sopra tela aurea, tessute come in un arazzo.

Nel mezzo dell'ancona, sta il Santo tra angioli coperti da magnifico piviale e coronati di rose: questa parte è resa con una cura maggiore del resto, con modellatura più forte nella testa di Bernardino e nelle figure degli angioli. Nelle storiette laterali (fig. 60) il fondo d'oro a grandi ornati, che aggiungon fasto agli angeli pomposi, scompare quasi del tutto; e l'artista raduna le sue figure diritte, stampate sullo stesso modello, coperte di vesti a grandi pieghe tese come sopra tavole spianate. Egli cerca di novellare; ma il suntuoso apparatore, non riesce a trovare varietà di gesti e naturalezza di movimenti, a sciogliere la favella. La tavola ha stretti rapporti con le forme catalane, e sopratutto con la corrente dell'Huguet e dei Vérgos, anche per lo squadro allungato dei volti e dei corpi.

Fig. 60 — Cagliari, Museo Nazionale.
Artista spagnuolo del secolo XV: Particolare dell'ancona suddetta.

Un'altr'opera, ora ricostruita, del Museo Cagliaritano, firmata da Giovanni Barcels, appartiene a un altro indirizzo dell'arte spagnuola, e sembra collegarsi alla pittura di Valenza. Rappresenta la *Visitazione* (fig. 61), che sta nel mezzo; Sant'Apollonia (fig. 62) e San Bonaventura, collocati quella a destra, questo a sinistra; le tavole con l'*Annunciazione*, la *Crocifissione* e la *Pentecoste*, situate sopra le prime tre. Lo studio di stranicchire l'ambiente si diffonde in ogni parte della composizione: pavimenti maiolicati con formelle a disegni fantastici, tende auree dietro le figure dei Santi, vesti di broccato a lunghi strascichi, aureole costellate di gemme, file di perle nell'acconciatura muliebre; e tutto, anche il movimento ondulato delle figure, come intarsiate sul fondo, contribuisce all'effetto ornamentale. I tipi si accostano, più che nel quadro precedente, ai fiamminghi, dimostrando anche in ciò la tendenza della scuola valenziana, e, al fondo unito, si sostituisce la veduta del paese di forme gotiche.

Sono questi i principali saggi stranieri rimastici della pittura del Quattrocento in Sardegna, le testimonianze del dominio artistico spagnuolo, che diede una fisonomia particolare all'arte dell'isola. Da Giovanni Barcels deriva l'ancona del *Presepio* (fig. 63) della fine del secolo XV, anch'essa nel Museo di Cagliari, composta di sei grandi tavole: l'*Adorazione* nel mezzo, e, in due ordini, ai lati, i Santi Pietro e Antonio abate, Chiara e Caterina. Le forme del Barcels qui si sono ingrossate, appesantite, e i particolari decorativi, fatti a stampa, mancano della fine cesellatura dell'originale. Il traduttore sardo lo ridusse volgarmente, non accorgendosi del contrasto tra la ricchezza di ori, di pavimenti, di nimbi, e la semplicità paesana dei suoi tipi: il figurinaio non sapeva staccarsi dall'esemplare, ma non aveva a sua disposizione se non grossi stucchi e colori sgargianti: il prototipo scompare e non restano che manichini ancora con pieghe abbondanti e alte orlature, come lamine d'oro sbalzate, cadenti a punte e a gotici ghirigori.

Fig. 61 — Cagliari, Museo Nazionale. Maestro valenziano: Pala della *Visitazione*.
(Fotografia Alinari).

Fra i pittori sardi della fine del secolo XV, è ricordato Lorenzo Cavaro (dimorante nel sobborgo Stampace di Cagliari, dove avevano sede i Minori conventuali), il quale firma l'ancona di Gonnostramatza (1501). Altre produzioni della scuola indigena sono una tavola trasportata dalla Cattedrale d'Ampurias nella chiesa parrocchiale di Castelsardo; l'ancona della cappella del Carmine nella parrocchiale di Tuili; i Santi Sebastiano e Uberto nella chiesa di Sanluri, e parecchi frammenti, ora conservati nel Museo Nazionale di Cagliari. Questo gruppo di opere appartiene all'arte ispirata dal Barcels, ed ha qualche affinità con le pitture di Giovanni Muru, che lavorò nella parte settentrionale dell'isola, ed eseguì per la chiesa di Santa Maria del Regno, nella terra di Ardara, un grande polittico. Benchè questo porti la data 1515, l'artista in ritardo segue ancora le vecchie forme spagnuole, e veste le contadinesche figure degli abiti superbi di un *caballero* o de' paludamenti di un vescovo.

Come si è veduto, l'arte migrata di Spagna trovò in Sardegna un terreno incolto, e non vi maturò se non qualche frutto agreste. Ricordiamo come i Pisani donassero all'isola il vecchio pulpito romanico del loro duomo, quando Giovanni Pisano ne fece un altro per figure eloquente, per decorazione magnifico. Alla Sardegna bastavano le opere cadute in disuso; nell'isola lontana, il vecchio poteva parer nuovo: così giudicarono i generosi Pisani regalando a Cagliari ciò che avrebbero riposto in magazzino. Lontana da centri artistici, la Sardegna poteva bene accogliere, come moderne, forme in ritardo, anzi prender ciò che d'artistico le arrivava con l'incanto di chi non ha modo di distinguere dalle rancide le fresche cose. I Pisani avevano dato all'isola anche i frutti contemporanei dell'arte loro, ma questi rimasero come saggi di una civiltà superiore, caduti dall'aureo cornucopio di Pisa dominatrice. Si mandarono ornamenti in Sardegna, non si trasportò l'arte. Così avvenne lungo il Quattrocento, sotto il dominio aragonese, quando l'isola

Fig. 62 — Cagliari, Museo Nazionale.
Maestro valenziano: Particolare del quadro suddetto, *Sant'Apollonia.*
(Fotografia Alinari).

ebbe dalla Spagna le ancone per le sue chiese, gli ammirati frutti del paese conquistatore.

Sulla soglia del Cinquecento, la Sardegna, allorchè sentì destarsi le forze artistiche, ricordò quelle pale d'altare, ma non ebbe la preparazione per poter spremere alcun succo dagli esempi vantati; e i pittori sardi, campagnoli intontiti dai colori e dagli ori, furono improvvisatori dialettali, e cantarono senza conoscere le leggi dei versi e delle strofe.

* * *

A Napoli si combinarono i più differenti influssi per opera dei pittori raccoltisi intorno ad Alfonso d'Aragona.[1] A mezzo il Quattrocento una corrente fece capo ai maestri dipendenti da Piero della Francesca, un'altra a pittori ispirati all'arte fiammingo-spagnuola, tra i quali va annoverato maestro Colantonio, vantato, nella lettera scritta da Pietro Summonte il 20 marzo 1524, a Marcantonio Michiel.[2] Afferma quello scrittore: « non havemo avuto in queste parti (dal tempo nel quale furono operati gli affreschi della Chiesa dell'Incoronata), nè homo esterno nè paesano celebre

[1] Bibliografia recente sulla pittura napoletana del '400: Bertaux (E.), *Les primitifs Espagnols*, in *Revue de l'art ancien et moderne*, XXII, pag. 339-360; Id., *Per la storia dell'Arte nel Napoletano, Sant'Agata dei Goti*, in *Napoli nobilissima*, 1896, pag. 5 e seg.; Croce (B.), *Sommario critico della storia dell'arte nel Napoletano*, in *Napoli nobilissima*, 1892, pag. 122-126, 140-144; Faraglia (P.), *Le memorie degli artisti napoletani*, in *Archivio storico napoletano*, VII, pag. 329-364, e VIII, pag. 83-110, 259-286; Filangieri (G.), *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli, 1883 e seg.; Frizzoni (G.), *Arte italiana del Rinascimento*, Milano, 1891; Gagliardi (F.), *Della scuola di pittura napoletana, sua origine e suoi confronti*, Napoli, 1888; Morelli (D.), *Ricordi della scuola napoletana di pittura*, in *Atti della Reale Accademia di architettura, lettere e belle arti* (Società Reale di Napoli, vol. XXI, 1900); Rolfs (W.), *Geschichte der Malerei Neaples*, Leipzig, Seemann, 1910; Salazar (L.), *Quattro dipinti su tavola del secolo XV e XVI ritrovati e descritti*, Trani, 1903; Serra (L.), *La pittura napoletana del Rinascimento*, in *L'Arte*, VIII, 1905, fasc. V.

[2] Cfr. edizione critica della lettera in *Napoli nobilissima* fatta da Benedetto Croce e in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1907, pag. 142 e segg., da Cornel v. Fabriczy.

Fig. 63 — Cagliari, Museo Nazionale.
Maestro sardo della fine del secolo XV: Parte centrale della tavola del *Presepe*.

fino ad Mastro Colantonio nostro Napolitano, persona tanto disposta all'arte della pittura che se non moriva jovene, era per fare cose grandi ». E soggiunge: « Costui non arrivò per colpa delli tempi alla perfectione del disegno delle cose antique, siccome ci arrivò il suo discepolo Antonello da Messina, homo, secondo intendo, noto appresso voi. La professione di Colantonio tutta era, siccome portava quel tempo, in lavoro di Fiandra, e lo colorire di quel paese; al che era tanto dedito, che aveva deliberato andarvi; ma il Re Raniero (Renato) lo ritenne qui con mostrarli ipso la pratica e la tempera di tal colorire ». Queste affermazioni del Summonte, molte volte esatte, permettono di credere all'esistenza, fra i tanti mitici pittori napoletani, di maestro Colantonio, ricordato, anche in un manoscritto di Carlo Tutini (1600-1667), come celebre pittore napoletano fiorito nel 1436, autore del *San Francesco che dà la regola*, in San Lorenzo, e del *San Girolamo che estrae la spina dalla zampa del leone*, ora nel Museo Nazionale di Napoli.[1] Questi due quadri si vedevano un tempo nella stessa chiesa, nella stessa cappella, e suggerirono l'associazione loro nel manoscritto secentesco, quantunque differenti di fattura e di caratteri; e così l'accenno del Tutini fece pensare che autore del San Girolamo, eseguito da un Napoletano del Quattrocento, educatosi alla maniera dei pittori fiamminghi, potesse essere quel Colantonio indicato come maestro dal Summonte, e avente nel colorire i modi « di Fiandra ».[2] Su fondamenti così incerti, non è possibile segnare le prime linee della personalità di maestro Colantonio. Piuttosto il ritrovarsi, come diremo, a Napoli, nel pittore della pala in San Pietro Martire, forme alla fiamminga con notevoli rispondenze a quelle di Antonello, del quale il Napoletano, secondo il Summonte, sarebbe stato educatore, permette

[1] *Cronaca di Napoli*, ms. della biblioteca Brancacciana.
[2] Nota di Benedetto Croce in *Napoli nobilissima*, 1895, pag. 6.

una verosimile ricognizione della sua figura enigmatica. Le forme fiamminghe, sia direttamente per mezzo delle opere

Fig. 64 — Parigi, Museo André.
Maestro [illegible] Ferrara della Francesco [illegible] di Alfonso II d'Aragona.
(Fotografia Bulloz).

conservate da Alfonso d'Aragona, sia indirettamente per l'arte esercitata a Napoli da spagnuoli che dai maestri di

Fiandra avevan preso il costume, erano acclimatate nella bella Partenope. Ma oggi, tanta è la scarsità di notizie quattrocentesche, anche dopo i grandi rivolgimenti subìti dal patrimonio artistico della città, rinnovato nel secolo XVII per esuberanza di vita propria, non è possibile dire, se quanto di più antico ancora a galla, nel naufragio del tempo, appartenga a uno o ad altro singolo artista, e non sia da prendersi semplicemente qual segno delle tendenze comuni in quel luogo a mezzo il secolo decimoquinto. Certo è che a Napoli, fervida di vita artistica, si trovavano gli elementi fiammingo-catalani costitutivi delle prime forme di Antonello da Messina, come gli altri che le portarono verso quelle di Piero della Francesca. Noi studieremo il fatto, in attesa che, divenuto più complesso per nuove ricerche, sia concesso di trarne conchiusioni determinate.

Un saggio, benchè debole, dell'arte fiorita in Napoli, sotto l'influsso di Piero della Francesca, è il ritratto del re Alfonso d'Aragona, nella collezione André a Parigi (fig. 64). Nel vano di una finestra limitata da pilastri scanalati, vestito della corazza d'acciaio, con la picca in pugno, si profila sul fondo scuro, nel quale sembra intarsiato. Le carni sono chiare, trasparenti; i capelli, stretti alla fronte da una corona gemmata, segnati a grossi fili di luce; i lineamenti duri e inespressivi. Col metodo proprio di Piero, puntolini bianchi avvivano i ricami del colletto, l'armatura e la picca dentata.

Il maggiore esempio che rimanga in Napoli della corrente pierfrancescana è un'Annunciazione, chiara e trasparente di colore (figg. 65-66), dipinta nella cappella di Maria di Aragona, nella Chiesa di Monteoliveto.[1] La Vergine, da-

[1] L'affresco dell'*Annunciazione* fu con tutta probabilità anteriore al tempo in cui il Rossellino adornò de' suoi marmi la cappella. Le due lunette, una tutta ridipinta sulla *Natività* del Rossellino, l'altra con l'*Annunciazione* qui descritta, interrotte entrambe dalle finestre, devono appartenere a decorazione preesistente. Difatti la cornice a chiaroscuro intorno alle lunette non ha riscontro con le cornici a finto commesso di marmo che si trovano per tutta la cappella.

vanti a un leggio, su una terrazza dal pavimento a formelle marmoree, tiene gli occhi chini ancora sul libro, ma le

Fig. 65 — Napoli, Chiesa di Monteoliveto,
Cappella di Maria d'Aragona.
Pittore seguace di Piero della Francesca: L'*Arcangelo.*

lunghe e sensibili dita della mano, che ne sfiora le pagine, sembran tremare per la commozione destata dall'ar-

rivo dell'angelo, il quale giunge correndo, avviluppato nelle ricche vesti sacerdotali svolazzanti. La composizione rispecchia così una forma frequente nei seguaci di Piero della Francesca, come il paese, che s'intravvede oltre lo stilobate, tracciato nella forma topografica propria del maestro toscano. I colori, sbiaditi anche per il logorìo della superficie, sono di una delicatezza estrema: la veste di Maria, a rigide pieghe, serba un lieve riflesso aureo; un tappeto, di quello speciale rosso porfireo che s'incontra tante volte nelle scuole dell'Italia meridionale, copre il leggìo. Una grande armonia coloristica è nella figura dell'angelo, tra il biondo tenue dei capelli e il piviale di vecchio oro sbiadito; la testa alabastrina ha i lineamenti squadrati con energia, gli occhi chiari fissano Maria, la bocca si apre palpitante, la chioma si muove al vento nella corsa. L'affresco svanito, con la preparazione qua e là a nudo, mostra un tratteggiare rapido, pronto a costruire saldamente la forma e a darle rilievo.

Dopo questi due saggi che attestano l'esistenza di una corrente pierfrancescana in Napoli, notiamo in San Domenico Maggiore il Santo titolare (fig. 67), come una statua fusa nel bronzo, irta sopra una vetta, con la tunica e la lunga stola a pieghe cilindriche racchiuse nel manto nero, dal quale si sprigiona lenta la destra a benedire: nella testa modellata con potente energia, come nel largo partito delle pieghe marmoree delle maniche, si afferma la grande forza plastica del pittore. Anche in questo frutto d'arte indigena si scorge il seguito della corrente, che aveva ricevuto fecondo impulso dall'arte e dalla scienza di Piero della Francesca. Più tardi apparirà un altro pittore a dimostrare, nella decorazione di una cappella nella Chiesa di Monteoliveto, come la schiera napoletana dei seguaci del maestro di San Sepolcro ricevesse nuovi rinforzi. Negli affreschi, purtroppo guasti e ridipinti, s'intravvedono l'architettura e l'impostatura monumentale delle figure de' Santi sulle pareti rivestite di marmi poli-

Fig. 66 — Napoli, Chiesa di Monteoliveto,
Pittore seguace di Piero della Francesca: L'*Annunciata*.

cromi. Circa al tempo in cui si dipingevano questi affreschi, il Bramantino, erede per la via di Bramante di antiche reminiscenze pierfrancescane, dipingeva nella cappella Carafa in San Domenico.[1]

* * *

Veduta la corrente di caratteri più schiettamente nostrani, seguiamo l'altra che rampolla dall'arte ispano-fiamminga. Un esempio ci è fornito dalla parte media d'una ancona in San Lorenzo: *San Francesco tra beati e seguaci del suo ordine* (fig. 68). Sul pavimento a *rajolas* valenziane, ornate di scudi del reame d'Aragona e di Sicilia, due schiere di monaci genuflessi fanno ala alla figura del beato che, con le braccia aperte spioventi, tiene davanti a due santi dell'ordine i libri sacri. In alto due angioli con ali alla bizantina, una distesa e l'altra ripiegata, spiegano rotuli con scritte. Le forme di quest'opera sono state messe in relazione con quelle di Jacomart Baço, ma non si trova in essa il goticismo acuto dell'artista catalano: i volti si spianano e si allargano; il segno incisivo si addolcisce; e la decorazione irta e trita, schiettamente gotica, qui si slarga e s'arrotonda. Invece d'essere graffiti e cesellati da un orafo, i nimbi sembrano a traforo nella pietra; le scritte non sono a caratteri gotici; perfino le formelle del pavimento hanno ornati nostrani. Si sente in questo quadro la riduzione di forme più vive, come il riverbero dell'arte che Jacomart Baço recò a Napoli alla corte aragonese.[2]

Più chiaramente fiammingo è il *San Girolamo* del Museo di Napoli (fig. 69), già in San Lorenzo.[3] Seduto in cattedra

---

[1] G. Fiocco, *Il periodo romano di Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino*, in *L'Arte*, 1° gennaio 1914.

[2] Il Bertaux attribuì a Jacomart Baço questa tavola in *Revue de l'art ancien et moderne*, XXII, 39; ma poi nell'*Histoire de l'art* del Michel (vol. III, p. II) si mostrò dubitoso nell'attribuzione.

[3] Su questo quadro cfr.: Frizzoni, op. sudd. e in *Bollettino d'Arte*, 1908, XII (nel primo scritto ritenne il quadro di un napoletano educatosi su esempi fiam-

Fig. 67 — Napoli, San Domenico.
Pittore napoletano della metà del secolo XV: *San Domenico.*
(Fotografia Brogi).

nel suo studio, il Santo estrae la spina dalla zampa del leone: è così trasportata la scena, di solito rappresentata all'aperto, entro la biblioteca, davanti al leggìo del dottore. Il disordine della stanza si riflette nelle sproporzioni delle figure e delle cose: il colossale leone, il gigantesco Girolamo, il cappello cardinalizio con gli enormi fiocchi pendenti riempiono la stanza. Il pittore non vuole spazî vuoti, e ovunque spiega lettere, mette vasi, scatole, bottiglie. Tale ricerca di particolari riempitivi mostra già di per sè un imitatore che si sbizzarrisce ad ammucchiare, come per giuoco motivi realistici, a soffocare lo spazio, tutto avvolgendo in una tinta uniforme, scura, pesante. La figura ruvida del vecchio con la folta barba arricciata e i grossi lineamenti è un ritratto di burbero monaco. Anche qui il goticismo appena si accenna; e quest'opera, attribuita a Uberto van Eyck, a Roger van der Weyden, a Simone Marmion, ecc., deve considerarsi di un Napoletano educato su esemplari fiamminghi.

In rapporto con l'arte fiamminga, senza che sia assente l'elemento spagnuolo, è la grande pala della Chiesa di San Pietro Martire,[1] recante nel mezzo *San Vincenzo Ferrero* (fig. 70), figura plasmata di naturalismo fiammingo e di plasticismo italiano, messa, col sistema venuto di Toscana, in rilievo sul fondo di una nicchia col catino a conchiglia, e aggirantesi intorno al proprio asse con movimento che, insieme con le pieghe cilindriche della tunica, richiama Antonello.

---

minghi, nel secondo lo attribuì a Simone Marmion); V. D'Auria, *Ancora del quadro di S. Gerolamo*, in *Napoli nobilissima*, IV, pag. 63-64. Le opinioni variarono singolarmente: il Waagen l'assegnò a Uberto van Eyck, il Cavalcaselle alla scuola di Roger van der Weyden; il Frizzoni, associando il *S. Gerolamo* all'ancona di *S. Vincenzo Ferrero* in S. Pietro Martire, accettò per quello il nome insostenibile di Simone Marmion proposto per questo dal Bredius.

[1] Bredius, *Il capolavoro di Simone Marmion*, in *Bollettino d'Arte*, 1907, pagine 13-19; Cosenza, *La chiesa e il convento di S. Pietro Martire*, in *Napoli nobilissima*, 1900, pag. 117.

Tutt'attorno si spiegano le storie del Santo, le quali rivelano nell'autore del quadro un maestro napoletano di prim'or-

Fig. 68 — Napoli, San Lorenzo.
Scuola di Jacomart Baço: *San Francesco tra seguaci e Santi dell'Ordine.*
(Fotografia Anderson).

dine, che ha attinto ai van Eyck. Nella penombra di una stanza dalle grosse pareti, debolmente illuminata da due

finestrole, severo e accigliato, entro il camice bianco lineato alla maniera catalana (fig. 71), il Santo conversa con una donna incinta, mentre un gentiluomo apre supplice le mani piccolette, debolmente costruite. Come sempre, le figure tendono alla stasi; a dispetto dell'ideazione realistica delle

Fig. 69 — Napoli, Museo Nazionale.
Maestro napoletano della metà del secolo XV: *San Girolamo.*
(Fotografia Alinari).

scene, il loro movimento è scarso: l'atteggiamento, come la direzione delle pieghe, è rigido. Più allungate sono le forme nella *Resurrezione del bambino fatto a pezzi dalla madre* (fig. 72). Nel vano di una porta aperta sulla via, avanzano, al seguito del vecchio santo, quattro uomini nella gran luce che fa contrasto col buio della stanza, non schiarato dalla finestruola a sbarre che si apre tra le nere muraglie, quasi di prigione. Il piccino risorto stringe, come per freddo,

Fig. 70 — Napoli, San Pietro Martire.
Maestro napoletano della metà del secolo XV:
Ancona di *San Vincenzo Ferrero.*

le braccia sul petto; il padre, dalla testa squadrata fortemente, giunge le piccolette mani, sottili e tremolanti, proprie dell'artista; la madre, in un canto oscuro della stanza, apre le braccia stecchite, articolate come se fossero di legno. Segue l'*apparizione di Cristo al vecchio monaco* (fig. 73),

Fig. 71 — Napoli, San Pietro Martire.
Maestro napoletano della metà del secolo XV: Partic. dell'ancona suddetta, Storia del Santo.

inginocchiato nell'ombra d'un chiostro, appena vagamente rotta dai barlumi che penetrano dai fori quadrilobi aperti nella parete di fondo e dalla luce che, per la porta e due finestruole, sfiora di sbieco i pilastri. Solenne in quell'ombra di cripta, la figura di Cristo, saldamente costrutta, benedicente il monaco, ombra nera nella nera tonaca, dalla quale escono l'ossuta testa, le mani congiunte, un lembo appun-

tato del camice, avvivati da luce nel buio che li circonda. All'aperto si svolge l'altra scena della *predica di San Vincenzo*. Il vecchio Santo, ingrandito da un largo cappuccio che gli avvolge tutta la persona, si curva con impeto sul rozzo pergamo di legno (fig. 74), e sembra scagliare mi-

Fig. 72 — Napoli, San Pietro Martire.
Maestro napoletano della metà del secolo XV: Partic. dell'ancona suddetta, Storia del Santo.

nacce più che parole di fede dalla bocca contorta e dagli occhi lampeggianti. Come nella scena precedente la testa è costruita plasticamente, per mezzo d'un segno che determina con sottigliezza il carattere: lo zigomo tondo sporge quasi a bucar la pelle del volto ossuto e la carne al disotto si affonda come per la pressione del pollice. La stessa forza di modellatura si vede nelle teste degli ascoltatori, specialmente

in quella di un vecchio grasso, dalle carni molli e gli occhi stanchi, coperta d'un tocco e plasmata alla maniera ita-

Fig. 73 — Napoli, San Pietro Martire.
Maestro napoletano della metà del secolo XV: Partic. dell'ancona suddetta, Storia del Santo.

liana sopra uno schema fiammingo. Le donne seggono a semicerchio intorno al pergamo, segnate di convenzione nei

Fig. 74 — Napoli, San Pietro Martire.
Maestro napoletano della metà del secolo XV: Partic. dell'ancona suddetta,
Storia del Santo.

minuti lineamenti, nei manti a pieghe angolose, e nelle tuniche e nei bianchi copricapi stirati in piegoline parallele, secondo l'uso catalano. Con arte schiettamente italiana sono messe in rispondenza le linee del paese montano con le altre de' gruppi.

Tra i quadretti più belli è quello che rappresenta il *Santo in orazione, nel suo studio* (fig. 75), che ha il soffitto limitato avanti dall'arco scemo, quale si vedrà poi, intiero e non solo accennato come qui, nel quadro di Antonello alla National Gallery. Nel fondo della stanza uno scaffale pieno di libri messi l'un sopra l'altro in vivo disordine: uno grosso, rilegato, si apre lentamente gonfiandosi; un altro sta scivolando. E tra i libri pendono fogli, si arrotolano pergamene; un cassetto ha gli sportelli socchiusi; un cartellino spiegazzato, recante una scritta, sta infisso nel legno. Il Santo, in ginocchio sull'impiantito, presso una rozza panca, leva il vecchio viso, come mummificato, verso la Vergine dipinta su un'anconetta, col putto abbracciato al collo, come si vede in Antonello, alla maniera toscana. Questa scena di genere è notevolissima per il giuoco delle ombre e delle luci nell'ambiente chiuso, e per la vibrazione, che potrebbe dirsi vitale, di ogni oggetto.

In un bel paese fantastico, ampio, con architetture di un gotico pesante, romanico, e il mare tra ripidi scogli, *San Vincenzo appare alla nave pericolante* (fig. 76), e in una via di città, tra le case illuminate al modo toscano dal sole, seguìto da un compagno, il *Santo benedice un'indemoniata* (fig. 77), mentre uno zoppo e uno storpio aspettano la guarigione.

Un altro quadretto rappresenta *Isabella di Chiaramonte in orazione* davanti all'altare d'una cappella gotica (fig. 78). Un vecchio apre la tenda della porta per guardare, curioso, nell'interno, e la tenda, raccolta dalla sua mano, s'increspa in fasci di pieghe che accompagnano nella loro stilizzazione le sottili colonnine gotiche della chiesa.

Fig. 75 — Napoli, San Pietro Martire.
Maestro napoletano della metà del secolo XV: Partic. dell'ancona suddetta, Storia del Santo.

L'ultima scena, il *Transito* (fig. 79), si svolge nella nuda cella del Santo. Col volto deformato dalla morte e la per-

Fig. 76 — Napoli, San Pietro Martire.
Maestro napoletano della metà del secolo xv: Partic. dell'ancona suddetta, Storia del Santo.

sona irrigidita sul rozzo tavolato, egli tiene le mani incrociate sul petto; sulla porta si affollano i monaci preceduti da un vescovo che legge le preghiere dei morti e da un

Fig. 77 — Napoli, San Pietro Martire.
Maestro napoletano della metà del secolo xv: Partic. dell'ancona suddetta,
Storia del Santo.

Fig. 78 — Napoli, San Pietro Martire.
Maestro napoletano della metà del secolo xv: Partic. dell'ancona suddetta,
Isabella di Chiaramonte prega il Santo patrono.

accolito che agita l'incensiere: altri preti con torce e croci stanno a capo del letto, nel vano buio di un corridoio; e la penombra si rompe qua e là pei riflessi di sole che sfiorano le pareti della cella. Con ingenuità tutta popolare, attraentissima, due minuscoli angeli, raccogliendo fra le mani l'anima del defunto, la portano a volo verso un'anconetta rappresentante l'Eterno, affacciato dietro lo sportello dell'ancona stessa come dietro l'imposta di un'umile fine-

Fig. 79 — Napoli, San Pietro Martire.
Maestro napoletano della metà del secolo XV: Partic. dell'ancona suddetta, *Transito del Santo.*

struola. Il pittore narra semplicemente, ma sa dar forza plastica alle figure, stamparne i caratteri, far circolare quieti riflessi nella penombra degl'interni. Il colore è bruno, ligneo, basso di tono, come in altre pitture napoletane di quel tempo, con ombre scure.

Questo grande raro dipinto ispirato dall'arte dei Van Eyck a un pittore napoletano, che alle forme nordiche, insieme con la robustezza e il rilievo, dava graduati passaggi di luce, ricorda qua e là, come abbiam detto, le forme antonelliane, tanto da far sorgere la vaga ipotesi che la pala di

San Vincenzo sia opera del maestro Colantonio, citato dal Summonte e designato per educatore di Antonello. Che l'arte fiamminga fosse apprezzata particolarmente a Napoli, e vi avesse trovata diffusione, si può indurre anche dalla notizia che Giovanni di Giusto, figlio del vice castellano della torre di San Vincenzo, fu mandato da re Ferdinando d'Aragona nel 1469 a Bruges *por apendre de pinctar*. Alle Fiandre si indirizzavano i giovani artisti, e Colantonio stesso, secondo il Summonte, era tanto dedito a colorire ne' modi di Fiandra *che aveva deliberato andarvi* (a quel paese); *ma il re Raniero lo ritenne qua con mostrarli ipso la pratica e la tempera di tal colorire.*

In rapporto con questo maestro fu probabilmente il pittore dell'*Annunciazione* a Sant'Agata dei Goti, in un dittico incorniciato alla spagnuola, fornito di duplice predella con quattro Santi dalle parti, la *Resurrezione* e la *Visita delle pie donne al Sepolcro* nella predella superiore, il *Redentore tra i dodici Apostoli* nell'inferiore.

In una cappella del Santuario di Santa Maria di Piedigrotta (fig. 80), è una *Deposizione* d'ignoto maestro napoletano sotto l'influsso fiammingo, della generazione seguente ai Van Eyck, grande per scienza della composizione, come per nobiltà di forme. Nel fondo del quadro è la veduta di Gerusalemme, che traspare tra le colonne d'un loggiato, adorno di medaglioncini a scodella, con teste giovanili, del primo rinascimento italiano: sulla loggia, si alza un piano con finestre guelfe; dietro si elevano torri e campanili, tutti di marmo giallognolo, su cui striscia la luce, con passaggi naturalmente graduati, e si vede sfilare la processione che accompagna Cristo al Calvario. Il color giallastro dei marmi dà il tono dominante al dipinto: giallo con ombre verdognole è il cadavere, mirabilmente disegnato nelle sue lunghe e secche forme alla maniera di Van der Weyden, col torso appoggiato alle ginocchia di Maria e le rigide gambe distese sopra un lenzuolo, il capo piegato su una

spalla: la luce schiara, coi suoi leggieri trapassi, un braccio livido penzolante lungo il manto turchino della madre, che stringe fra le mani, convulsamente, una spalla di Cristo. Coi bassi toni del gruppo contrasta il manto rosso opaco di Giovanni, che l'artista, con mirabile intuizione dell'effetto monumentale, imagina chinarsi leggermente e aprire le braccia come per stringere in un solo amplesso madre e figlio, compiendo così la linea del gruppo e dandogli larghezza. Da un lato, San Francesco, italianamente plastico, assiste alla scena; dall'altro, la Madonna, avvolta in un manto di velluto a ricami di pallido oro, stringe fra le dita di una mano una mammella, e guarda pensosa a terra, dove sono le piccole anime purganti, tenendo su un braccio seduto il divin Bambino dai capelli rossi, in tunichetta azzurra, raggomitolato intorno all'altra mammella che racchiude tra le manine. Le forme grandiose di questa nobilissima figura della *Madonna del latte*, e il largo senso di effetti decorativi, che si svela anche nella curva descritta dal bimbo fra le braccia materne e nel raccoglimento di quella curva e delle altre del manto entro il grande ovoide disegnato della figura della Vergine, sono una prova di più che il quadro di Santa Maria di Piedigrotta è uscito dalle mani d'un artista italiano.

* * *

Dopo queste due correnti artistiche, dipartitesi principalmente dal centro d'Italia e dal Settentrione, dai grandi maestri dominatori del loro tempo, si scorgono a Napoli altre minori correnti, che fanno capo a maestri spagnuoli, fiamminghi e tedeschi. Allo scorcio del Quattrocento e al principio del nuovo secolo, tra i multiformi influssi, si svela la natura de' maestri napoletani nella fusione di forme esotiche e nostrane. Contemporaneamente, dalle scuole italiane s'insinuarono a Napoli nuove forme pittoriche, dalla Sicilia, dalle Marche e dall'Umbria, da Roma, da Bologna, da Padova,

da Venezia, da Verona; e per il confluire di tanti diversi elementi si perdette la forza organica nella pittura napoletana.

Notevole per la stilizzazione dei contorni è un *San Michele* (fig. 81) del Museo di Napoli, isolato e inquadrato dalla tenda stesa sul fondo e orlata di rosso. A spigoli cade fino a terra il manto affibbiato sul petto, a spigoli è tagliato

Fig. 80 — Napoli, Santa Maria di Piedigrotta.
Maestro napoletano della metà del secolo XV: La *Pietà*.

il lungo ovale del viso che ricorda forme catalane e in particolare quelle del Bermejo; tutta spinosa è l'armatura di lucente acciaio, triangolare la lama della pesante spada, a punta i calzari; accostate, in modo da formare come un pinnacolo gotico rovesciato, le gambe. Il demone, in forma d'istrice, rizza i suoi aculei ai piedi del Santo roteando gli occhi e il muso leonino; e il quadro ha la tonalità fondamentale cupa, lignea, frequente nell'arte napoletana della seconda metà del Quattrocento.

Questa tendenza al goticismo, ma assai temperata, si ritrova nei due sportelli di un'*Adorazione de' Magi* (Museo Nazionale di Napoli, nn. 313, 314), ciascuno de' quali rappresenta uno dei re accompagnato da due persone, tutte figure che sembran tratte da carte da giuoco (figg. 82 e 83). Per i tipi ricordano la scuola dei Vergós, alla quale anche più si approssimano le altre due tavole dello stesso Museo Nazionale (nn. 307 e 308), sportelli di altro trittico con l'*Adorazione* (figg. 84 e 85).

Questi quattro frammenti si attengono a forme di Catalogna, mentre la *Pietà* (n. 312 dello stesso Museo) è una debole parafrasi di composizioni di Ruggero van der Weyden (fig. 86); e la tavola centrale (fig. 87) d'un'*Adorazione dei Magi* (n. 311), e quella (fig. 88) di un'*Adorazione de' pastori* (n. 306), benchè eseguite con la tecnica comune ad altre opere qui indicate, si attengono a modelli tedeschi, a incisioni diffuse di Martin Schöngauer e simili. Il pittore dell'*Adorazione de' pastori* ripete il tipo di Giuseppe nel Nicodemo, che vedesi in uno dei due sportelli d'una *Pietà* (fig. 89), esistenti pure nel Museo Napoletano (nn. 315, 316); e il pittore dell'*Adorazione de' Magi* è copiato nella *Sacra Famiglia* del Museo di Messina, dove il più vecchio dei re si trasmuta nel padre putativo, la Madonna e Giuseppe si appiattiscono sul fondo prendendo nimbi con lettere bizantine. Altre tavole, parti disgiunte di pale d'altare, si trovano nel Museo Napoletano, una con il *Presepe* (n. 317), che ha qualche reminiscenza immiserita di Gerard David. Nè mancano nelle chiese di Napoli altri esempi della varietà delle tendenze della pittura napoletana alla fine del Quattrocento. Anche fuori di questa città, nel Museo civico di Trevi (fig. 90) e in altri luoghi, si hanno saggi di quell'arte, male attribuiti a Justus van Ghent.

Il *San Michele con due devoti presentati da Girolamo e Giacomo della Marca* (fig. 91), del Museo Nazionale di Napoli, è una grande riduzione d'un esemplare fiam-

Fig. 81 — Napoli, Museo Nazionale.
Maestro napoletano seguace del Bermejo: *San Michele*
(Fotografia Anderson).

mingo con caratteri particolari al Memmling. L'Arcangelo leva la spada per trafiggere uno dei due mostri che gli stanno davanti: un demone con zampe che sembrano di vampiro sporge il muso bestiale e i denti aguzzi di sotto al suo manto, mentre, dalla parte opposta, un altro s'abbranca allo scudo del vindice di Dio, e, davanti, Lucifero fugge. L'Arcangelo sembra piroettare nel mezzo, mentre i demoni si trascinano roteando intorno a lui; e i Santi coi divoti fanno ala allo spettacolo disposti simmetricamente, come quinte alla scena. Gli occhi di rospo dei demoni, le loro forme ferine, le ali di pipistrello son tratti da imagini demoniache dei fiamminghi; ma le corna lunate, bovine, di Lucifero, le ali di farfalla, il torso umano muscoloso, rivelano un poco abile pittore nostro, il quale lascia scorgere chiaramente la propria origine quando non si cura di copiare, e riesce a seguire i suoi modelli solo nello squadro della testa chiomata dell'Arcangelo, nell'armatura a spigoli acuti, nel largo partito delle pieghe cadenti al suolo dalle piallate figure. Lo sfondo è un'ampia distesa di paese popolato di macchiette, con rupi isolate e case dai timpani nel fronte a gradi, acque correnti e strade: nessun contrasto di chiaroscuro anima quel paese composto con ingenuità infantile. Il materiale pittore, che non sa muovere i personaggi tagliati grossamente, non sa costruire neppure il paesaggio, e si trastulla ad ammucchiar sassolini in cumuletti uguali a regolari distanze, a incassar gemme e perle nell'umbo dello scudo dell'Arcangelo. Appena nel taglio di Michele può vedersi il modello attribuito al Memmling a Danzica, perchè tutto il resto, le figure larghe e vuote, non lo ricordano se non in qualche punta acuta. La natura de' maestri napoletani rompeva gli schemi imposti, così che ci è dato di distinguerli dai loro prototipi: nel tralucere delle tendenze paesane, si manifesta la minore o maggiore capacità di riduzione e di trasformazione degli esemplari stranieri.

Da un autore francese, dal Bourdichon, fu ispirato un dittico del Museo Nazionale di Napoli: sapendosi che quel

Fig. 82 — Napoli, Museo Nazionale.
Maestro napoletano della seconda metà del sec. XV:
Tavola con uno dei *Re Magi*, sportello di trittico.
(Fotografia Anderson).

Fig. 83 — Napoli, Museo Nazionale.
Maestro napoletano della seconda metà del sec. XV:
Tavola con uno dei *Re Magi*, sportello di trittico.
(Fotografia Anderson).

Fig. 84 — Napoli, Museo Nazionale.
Maestro napoletano della seconda metà del secolo XV:
Tavola con uno dei *Re Magi*, sportello di trittico — (Fot. Anderson).

maestro eseguì per Ferdinando d'Aragona un libro d'ore, può comprendersi come l'ispirazione sia giunta al maestro napoletano. Ogni valva di dittico ha due composizioni: la *Madonna col Bambino* seduta sopra un terrazzo, e la *Crocefissione* (fig. 92), i *Santi Giovanni Battista* e *Giovanni Evangelista* inginocchiati in un paese e, sopra, *San Michele* e *San Giorgio* (fig. 93). Sono di un autore napoletano, povero di forma, duro nel segno, piacevole per i toni smorti, crepuscolari, del colore. Senza quei decisi caratteri francesi, ha tuttavia qualche riscontro con questi quadretti la grande ancona della chiesa dei Santi Severino e Sosio, più vicina alla maniera catalana (fig. 94).

Ai modelli venuti dalla Spagna e dalle Fiandre si aggiunsero quelli di varie scuole italiane. Di Sicilia, come vedremo, arrivò Riccardo Quartararo, e lasciò un dipinto nella chiesa di Monteoliveto; dall'Umbria e dalle Marche, anche traverso agli Abruzzi, s'insinuarono a Napoli pittori mediocri in gran parte, che ripeterono forme del Pinturicchio nella cappella del Pontano e nella vecchia chiesa di Santa Maria Donnaregina. Il Perugino stesso e il Pinturicchio mandarono a Napoli repliche di loro composizioni eseguite nella loro bottega. Tra le pitture ispirate all'arte umbra, non è raro il caso di trovarne alcune con accenti signorelliani: tra le altre quella del Museo Nazionale, attribuita a Ippolito Donzello (fig. 95), proveniente dalla chiesa di San Sebastiano (n. 324).

Da Roma non mancarono influssi sull'arte napoletana, specialmente per opera di Antoniazzo, che lasciò saggio di sè, com'è ben noto, nel duomo di Capua: la tavola votiva di Drusia Brancaccio, passata da San Domenico Maggiore al Museo e già attribuita a Pietro e Ippolito del Donzello (fig. 96), attesta gli influssi di quel pittore romano, non de' fiorentini, quali avrebbero subìto quei due derivati da Firenze. Da Bologna giunsero Antonio Rimpatta e il Pirri, de' quali già abbiamo fatto ricordo, e forse anche Jacopo

Fig. 85 — Napoli, Museo Nazionale.
Maestro napoletano della seconda metà del secolo XV:
Tavola con uno dei *Re Magi*, sportello di trittico — (Fot. Anderson).

Ripanda, il maestro vantato da Raffaele Maffei detto il Volterrano. Due padovani, Carluccio e Calvano, operarono a Napoli negli ultimi decennî del Quattrocento, ma i loro nomi, come l'altro di Pier Antonio veneziano, s'incontrano soltanto nelle cedole della tesoreria aragonese.[1] Per gli af-

Fig. 86 — Napoli, Museo Nazionale.
Maestro napoletano della seconda metà del secolo XV: La *Pietà*.
(Fotografia Anderson).

freschi del chiostro dei Santi Severino e Sosio è ben noto oggi Antonio Solario veneto, e, per ancone sparse a Napoli e nell'Italia meridionale, il veronese Cristoforo Scacco.

Di pittori napoletani riapparsi per qualche notizia storica, oltre Colantonio, del quale abbiamo discorso, va ricordato Costanzo,[2] pure citato dal Summonte, come « Costanzo

[1] Cfr. N. Barone, in *Archivio storico per le provincie napoletane*, 1884-1885.
[2] A. Venturi, *Costanzo medaglista e pittore*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1891, pag. 374.

lombardo ». Sapendosi che si faceva chiamar da Ferrara, per esservi stato gran tempo e per aver preso in moglie

Fig. 87 — Napoli, Museo Nazionale.
Maestro napoletano della seconda metà del secolo XV:
Tavola centrale d'un'*Adorazione dei Magi* — (Fotografia Anderson).

una ferrarese, può supporsi che il Summonte abbia raccolto una tradizione sviata dal vero. Fu probabilmente napoletano, uno degli artisti accorsi a Ferrara presso la duchessa

Eleonora d'Aragona: il re di Napoli, che gli aveva fatto dipingere una camera a Poggio Reale, secondo l'affermazione del Summonte, lo mandò a Maometto II, quando

Fig. 88 — Napoli, Museo Nazionale.
Maestro napoletano della seconda metà del secolo XV: Il *Presepe*.
(Fotografia Anderson).

questi gli chiese un pittore del reame; stette a Costantinopoli « molti anni et bene tractato da epso gran Turcho il quale etiam lo fece Caualiero ». A Napoli, presso la corte aragonese, era anche nel 1485, e vi dipinse un ritratto di Ferrante d'Este, fanciullo di quasi otto anni che viveva in

Fig. 89 — Napoli, Museo Nazionale.
Maestro napoletano della seconda metà del sec. XV:
Frammento d'una *Pietà* — (Fotografia Anderson).

quella corte. Del 1481 è la medaglia gettata da Costanzo in onore di Maometto II, morto in quell'anno.

Infine facciamo ricordo di Angelillo Arcuccio, che eseguì per la chiesa di San Francesco a Sant'Agata dei Goti una grande ancona, della quale restano tre ridipinti irriconoscibili frammenti, e, per il duomo di Aversa, due quadri ancora esistenti in sagrestia. E accenniamo inoltre a Mario Laurito napoletano, che, giovane ancora, dipinse il trittico con la Madonna di Loreto in San Pietro Martire, e si partì poi per Palermo, ove lavorò dal 1503 al 1535, senza che a noi sia pervenuta alcuna opera sua, neppure la gran tavola dipinta per la famiglia Ransano, nella chiesa di San Domenico, in quella città.

Nonostante le scarse notizie, ci è riuscito d'indicare, fra i tanti rivoli d'arte, due correnti principali che si dipartirono l'una dal maestro di Borgo, l'altra dai maggiori fiamminghi. Due opere cardinali, l'*Annunciazione* di Monte Oliveto, l'ancona di *San Vincenzo Ferrero*, in San Pietro Martire, ci danno il segno dell'altezza a cui arrivò la pittura napoletana sotto l'impulso dei grandi suscitatori dello stil nuovo. E la *Deposizione* di Santa Maria di Piedigrotta ci offre ancora un esempio della grandezza raggiunta dal plasticismo nostrano unito alle forme fiamminghe.

Si è data una grande importanza al fatto che Alfonso d'Aragona acquistasse dai Lomellini genovesi un'opera di Giovanni Van Eyck, e altra dello stesso maestro ricevesse di Spagna, e che tre pitture di Ruggiero Van der Weyden serbasse nella propria raccolta; ma non si può pensare che i quadri d'un collezionista abbian mai determinato una corrente artistica. La determinò a Napoli, di persona e con le opere, Jacomart Baço, pittore ufficiale del re; ma non fu il solo a volgere l'arte napoletana verso lontane sorgenti. Maestri fiamminghi e spagnuoli, umbri e marchigiani, fiorentini, veneti ed emiliani si riversarono a Napoli, paese facile ad ogni conquista. Ne risultò la materiale imitazione

Fig. 90 — Trevi, Museo municipale.
Maestro napoletano della seconda metà del secolo XV
L'*Adorazione de Magi* — (Fotografia Anderson).

degli esotici esemplari in alcuni maestri del luogo, e in altri la confusione delle lingue. Nulla, nello scorcio del Quattrocento, uscì fuori della personalità artistica napoletana, che poi nel Seicento si espresse con tanta varietà e con tanta esuberanza di vita: tutto parve confuso, incerto, aggran-

Fig. 91 — Napoli, Museo Nazionale.
Maestro napoletano della seconda metà del '400: *San Michele e adoratori coi patroni Santi Girolamo e Giacomo della Marca* — (Fot. Alinari).

chiato, impotente nella Babele pittorica napoletana. Nel Trecento, il Cavallini, Giotto e Simone Martini avevano dato esemplari che ebbero imitatori fedeli, i quali si passarono di mano in mano i ricordi dell'arte dei tre grandi fino ai primi decennî del Quattrocento; ma, cadute le venerande tradizioni col rinnovarsi del secolo, delle idealità, delle costumanze, dei metodi tecnici, la pittura napoletana non trovò più, se non per breve tempo, ne' primi decennî della seconda metà del secolo XV, il suo punto d'appoggio. Aveva conti-

Fig. 92 — Napoli, Museo Nazionale.
Seguace del Bourdichon: *Maria col Bambino e la Crocifissione.*
(Fotografia Anderson).

nuato a ruminare le antiche forme per tanto tempo da non essere più capace di cibarsi con le nuove; e quando artisti da ogni parte vennero a portarle, l'arte napoletana, sopraffatta, oppressa, sembrò chiudersi in sè: lasciò tutto conquistare senza colpo ferire.

* * *

In Sicilia,[1] più che nel Napoletano, le forme spagnuole di buon tempo si acclimatarono. Abbiamo già veduto un maestro non indipendente dalla scuola di Luis Borassá, e ora vedremo come ad altro posteriore, catalano, si colleghi il grande affresco del *Trionfo della Morte* nel palazzo Sclafani, a Palermo (figg. 97-98). Come nel Camposanto di Pisa, il soggetto è rappresentato da gaudenti, tra suoni e canti; nel fondo boscoso un cacciatore guida i cani, uno de' quali si arresta, come spaventato, quasi vedesse davanti i cada-

[1] Bibliografia recente sulla pittura in Sicilia nel Quattrocento: Borghese (G.), *Novara di Sicilia e le sue opere d'arte*, in *Archivio storico messinese*, VI, pag. 221; Brunelli (E.), *Antonino Giuffré*, in *Rassegna d'Arte*, 1907, pag. 108; Di Marzo (G.), *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo, 1899; Id., *Di Pietro Ruzolone, pittore palermitano del secolo XV e XVI*, in *Archivio storico siciliano*, nuova serie, anno XXI, pag. 36; Frizzoni (G.), *Rassegna di alcune nobili opere di pittura e di scultura in Messina*, in *Rassegna d'Arte*, 1909, n. 2, pag. 25-30; Id., *Della pittura in Sicilia dal XV al XVI secolo*, in *L'Illustrazione italiana*, anno XI, 19 ottobre, pag. 246; Janitschek (H.), *Zur Charakteristik der palermitanischen Malerei der Renaissance*, Zeit I, *Antonio Crescenzio und seine Schule*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1876, pag. 353, Zeit II, *Id.*, 1880, pag. 144; La Corte Cailler (G.), *La pittura in Messina nel Quattrocento*, in *Arch. stor. messinese*, VI, pag. 66; Matranga (C.), *Due quadri del XV sec. a Monreale*, in *L'Arte*, XI, VI; Id., *Scrittura e pittura a Palermo*, Palermo, 1911; Mauceri (E.), *Una tavola del Quartararo*, in *L'Arte*, II, 1899, pag. 524; Id., *Un ignoto pittore siciliano nel secolo XV*, in *Arch. stor. siciliano*, XXVII, I; Id., *Note d'arte siciliana*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, V, 1902, pag. 173; Id., *Su alcuni pittori viventi in Siracusa nel Rinascimento*, in *L'Arte*, 1904; Id., *Su alcuni dipinti del Museo Archeologico di Siracusa*, in *Bollettino d'Arte del Ministero della pubblica istruzione*, a. II, VI, 1908; Ozzola (L.), *L'arte spagnuola nella pittura siciliana del secolo XV*, in *Rassegna nazionale*, fasc. 1° gennaio 1909; Rocca (P. M.), *Due contratti del celebre pittore palermitano maestro Pietro Ruzolone*, in *Archivio storico siciliano*, nuova serie, XXII, pag. 2; Scalia (N.), *Antonello da Messina e la pittura in Sicilia*: I. *Preliminari*, in *Rassegna d'Arte*, 1913, pag. 155, e II. *Ibid.*, pag. 171; Serra (L.), *Su Riccardo Quartararo*, in *Rassegna d'Arte*, 1909, pag. 203.

Fig. 93 — Napoli, Museo Nazionale.
Seguace di Bourdichon: *Santi Giovanni Battista e Evangelista, Santi Michele e Giorgio* — (Fotografia Anderson).

veri dei tre re, che mancano in questa scena. Galoppa nel mezzo, sullo scheletrito cavallo, la Morte, urlando, minacciando con la faretra i gaudenti; al di sotto, papi, vescovi, principi, sultani, frati son caduti al suolo, e, a sinistra, una folla di mendicanti, di vecchi, d'infermi la invoca liberatrice. Sulla folla derelitta s'innalza a mezza figura il pittore, seguito da un assistente che tiene un vasetto. La composizione è unita anche con sacrificio delle distanze, così che tutto è rappresentato nel primo piano; le figure si sovrappongono sopra il fondo di piante e fiori stampati, in modo da produrre l'effetto d'un vecchio arazzo col fondo di verdura.

Il cavallo della Morte e la Morte stessa sono in parte scheletri, in parte rivestiti ancora, per fantasia brutale, di tendini e di muscoli; i cadaveri, sotto al corridore, con la criniera a raffii di ferro e la coda a serpe, stanno in positure spasmodiche: pontefici della chiesa di Cristo o di Maometto, frati francescani e domenicani, prìncipi cristiani e infedeli, sapienti giureconsulti, come Bartolo di Sassoferrato, sembran rantolare, gemere, sulla terra, mentre gl'infelici e i vecchi curvi dagli anni pregano la Morte di scoccare verso loro uno dei tanti strali del turcasso. Il goticismo, che si disegna nella fonte, aggira i veli delle dame, gli orli delle vesti, contorce bizzarramente le figure; e pare che la fantasia suggerisca motivi ancor più crudi della realtà. In ogni modo, il pittore ha saputo esprimersi, rendere il concetto petrarchesco del *Trionfo della Morte*, con impeto, con slancio sfrenato. Le figure hanno ancora qualche reminiscenza di quell'arte internazionale che, ai primi decennî del Quattrocento, accostò per certi aspetti tutte le scuole pittoriche d'Europa; dame e cavalieri vestono i ricchi costumi contemporanei: le forme si allungano, si curvano in linee ondulate; gli scorci delle teste sono convenzionali, tanto che potrebbe trovarsi un riscontro di quello del cavaliere a' piedi di una dama, con gli altri ben noti di Gentile da Fabriano

Fig. 94 — Napoli, Chiesa dei Santi Severino e Sosio,
quarta cappella a destra.
Maestro napoletano della fine del secolo XV: *Madonna e Santi.*
(Fotografia Brogi).

e del Pisanello. Può credersi, specialmente osservando le teste del pittore e del suo assistente, realistiche ed evolute,

Fig. 95 — Napoli, Museo Nazionale.
Attribuito a Ippolito Donzello: *Madonna e Santi* — (Fotografia Brogi).

che la composizione ripetesse il soggetto in voga qualche decennio prima del tempo in cui il pittore dipinse, informandosi liberamente a un vecchio modello.

Fig. 96 — Napoli, Museo Nazionale.
Attribuito al Donzello: Pala d'altare di Drusia Brancaccio, *Madonna coi Santi Francesco e Sebastiano* — (Fotografia Brogi).

Il modo rapido di trattare il soggetto, la noncuranza del segno, come se al pittore bastasse di rappresentare vivamente la macabra scena, i capelli a grossi serpeggianti manipoli di stoppa, le dita del suonatore d'arpicordo come prese da crampi, la verdura stampata, le cartilagini che rivestono le ossa della Morte aggirate a chiocciola, la calligrafia dei contorni, accostano quest'opera ad altre catalane, ad esempio, alle tre grandi tavole della sala capitolare della cattedrale di Barcellona.

A Palermo, anche due frammenti di polittico nel Museo Nazionale (fig. 99), presentano qualche affinità di forma con l'affresco di Palazzo Sclafani, ora caserma. Il Sant' Uberto, che si vede in uno dei frammenti, ha il volto coi lineamenti contorti come il suonatore di liuto, e i cani che tiene al guinzaglio son stilizzati anch'essi come gli altri che si vedono in alto del *Trionfo della Morte*. Nell'altro sportello si delinea, sul fondo d'oro, nella veste orlata quasi da lamine metalliche, un santo vescovo, che presenta pure alcuni particolari simili ad altri dell'affresco. Le figure, grandi e piccole, sono condotte con linee facili, calligrafiche, come nel *Trionfo della Morte*.

Oltre che di forme spagnuole, anche in Sicilia, si hanno prove dell' infiltrazione di quelle superiori dei Van Eyck. In rapporto diretto con l'arte fiamminga, è il *Transito della Vergine* (fig. 100), nella collezione Santocanale a Palermo, di artista siciliano che mostra di aver studiato direttamente le opere dei Van Eyck. Entro una stanza ariosa, con una porta e una finestra aperte sulla campagna, la Vergine sta irrigidendosi sul letto, intorno al quale si adunano gli Apostoli, compresi della gravità dell' istante, più che assorti nel dolore. La distribuzione dei gruppi nella stanza è studiata con senso d'arte: tre apostoli, uno dei quali con la testa squadrata, forte nel rilievo, spìano ansiosi i mutamenti del volto di Maria; un libro di preghiere, sfogliato distrattamente da uno di essi, accentra il gruppo con la gran ruota

Fig. 97 — Palermo, Palazzo Sclafani.
Maestro catalano della metà del '400: Il *Trionfo della Morte* (parte a sinistra).
(Fotografia Alinari).

delle pagine marmoree. Un altro apostolo, dal volto caratterizzato fortemente, nonostante la minuzia di certi particolari realistici, pone una mano su quelle della moribonda per infilare tra esse una candeletta accesa, dominante dal mezzo della salma. A un giusto intervallo da quest'ultimo apostolo, un compagno guarda nel vuoto aprendo le mani a un gesto desolato che accompagna l'altro più grandioso di un giovane seduto sulla cassapanca del letto. Questi tien fermi, sopra un ginocchio, i fogli d'un quaderno, mentre con la destra distesa fa un gesto largo come per impartire un ordine, o per dare il segnale d'intonare un canto di preghiera intorno al letto della Vergine. La solennità del gesto e la sua larghezza danno a questa figura un'importanza capitale nella composizione, della quale segna il centro: essa domina nel quadro per la forza espressiva e per la lentezza e la fermezza del movimento. Da un lato dorme uno stanco compagno, semisdraiato; nella stanza inoltra un sacrestano con il secchiello dell'acqua santa, idiota e vacillante sui larghi piedi di palmipede, mentre un vecchio apostolo varca la soglia poggiandosi al bastone, un altro si affaccia alla finestra, e San Tommaso, ancor sulla strada, riceve da un angelo la cintola della Vergine. Le palpebre di Maria sembrano battere, lentamente chiudersi sugli occhi languenti, mentre in alto della camera uno stuolo di angeli in lunghe vesti porta a volo l'anima, avvolta in ampio manto, al Redentore sorretto da un gruppo di sideree rondinelle. Lo studio dei particolari dell'interno è parco, ma fine: una rozza seggiola con un libro da cui pende, messo come segnacarte, un rotulo serpeggiante, qualche cassone, una tenda alla finestra con le sbarre illuminate dai riflessi dell'esterno. Il disegno è spesso incerto, ad esempio, quello dei piedi, un po' tronchi nelle dita; e certi particolari realistici son troppo ripetuti, come i rari denti fra le labbra socchiuse di quasi tutte le figure: il turiferario non ha corpo entro le lunghe vesti; l'accolito col secchiello non si regge sulle gambe contorte;

Fig. 98 — Palermo, Palazzo Sclafani.
Maestro catalano della metà del '400: Il *Trionfo della Morte* (parte a destra).
(Fotografia Alinari).

ma le teste, dall'ossea superficie fiamminga, sono squadrate, segnate con forza; la figura affacciata alla finestra è illuminata dal chiarore esterno con un effetto schiettamente eyckiano; e deliziose, nel loro goticismo nordico, son le curve formate, intorno a Cristo e alla Vergine, dagli angeli variopinti nelle vesti e nelle ali acute.

Qualche rapporto con questo dipinto presenta la *Messa di San Gregorio*, del Museo di Messina. Nel primo piano del quadro siede di sbieco la Vergine, intrecciando un braccio a quello del figlio irrigidito che sta per scivolare dalle sue ginocchia. Da un lato Giovanni guarda a terra pensoso. Le pieghe delle vesti sono profondamente incise, determinati e con forza squadrati i lineamenti, le mani piccole e gracili. Il resto del quadro, con i piccoli busti degli attori del dramma, il sudario di Veronica e gli strumenti del martirio qua e là sparsi nel vuoto, si vede tutto come in un cartellone. Spiccano sul fondo scuro il busto di un vivido bianco del Cristo e il manto azzurro cupo della Vergine.

* * *

Alla corrente spagnuola e fiamminga fa riscontro l'altra italiana che, secondo gli storici siciliani, farebbe capo principalmente a Gaspare da Pesaro, nominato come cittadino palermitano nel 1421 e vissuto sino al 1461. Ma di lui non rimane alcun'opera certa; e il trittico di Santa Maria la Misericordia di Termini Imerese (fig. 101) gli è attribuito solo per qualche carattere marchigiano che in esso è manifesto. Il trittico reca le iscrizioni: ANO · DNI · M̊ · CCCC · LIII · PRIME IND. Rappresenta, nel mezzo, la *Madonna allattante fra angeli*, e, negli sportelli, il *Battista* e l'*Arcangelo Michele*; ne' pilieri, figurine di santi; nella predella, la *Natività* e gli *Apostoli*. La decorazione veneta del trittico fa pensare alle Marche dove essa si diffuse; e le figure richiamano a tutta prima un maestro del tipo di Pietro da

Fig. 99 — Palermo, Museo Nazionale.
Maestro catalano della metà del '400: *Sant'Uberto e Santo Vescovo.*
(Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

Recanati. La vergine siede nel mezzo, avvolta d'un manto a fiorami, e porge il seno al Bambino; di qua e di là dal

Fig. 100 — Palermo, Coll. Santocanale.
Maestro della metà del '400: *Transito della Vergine.*

gruppo, due angioli adoranti, come nelle antiche Madonne, si stringono alla cattedra. La Vergine si disegna a campana; il bambino è minuscolo, vestito come un fraticello; stretto ed alto

il busto della Madonna, secondo un tipo neogotico delle figure femminili nella prima metà del Quattrocento, e come quelle ha il drappo sul capo con risvolto a linee spezzate; i lineamenti affilati, gli occhi segnati da un puntolino e con

Fig. 101 — Termini Imerese, Chiesa di S. M. della Misericordia. Gaspare da Pesaro (?): *Madonna col Bambino, San Giovanni Battista e l'Arcangelo Michele.*

sguardo obliquo, i pomelli delle guance arrossati, il piccolo mento rotondo, richiamano i pittori marchigiani della prima metà del Quattrocento. Sulla fronte dell'arcangelo Michele si legano i capi del festone di riccioli che circonda la testa, e il volto, negli occhietti obliqui, nel naso affilato, nella piccola bocca, nel mento ritondetto, ripete il tipo della Vergine.

In questo trittico, la tradizione marchigiana affluisce, e vi lascia l'impronta di antiche reminiscenze, ma anche una vivezza nuova illumina il bambino lattante e la grazia china le teste e fiorisce le sacre figure.

A questo prototipo si connette in qualche modo il trittico del 1462, nel Museo di Palermo (fig. 102). In esso la forma è divenuta piena e proporzionata, senza il tradizionale goticismo della prima metà del Quattrocento. Gli addentellati tra i due quadri non mancano: lo sguardo in linea obliqua della Vergine, i lineamenti affilati di lei, la testa del Bambino con l'ampia nuca, il viso appuntito dell'angelo adorante a sinistra, nel primo trittico, e l'altro del celeste musicante ai piedi della Vergine in questo secondo dipinto, sono analoghi. Le figure hanno più spazio: il Bambino, lasciata la tunichetta, mostra le carni fiorenti; i santi non sono più stampe dall'antico; gli angioli, abbandonato il jeratico atteggiamento, suonano ai piedi del gruppo divino, in cui meglio si esprime l'idillio tra la madre e la sua creatura; si smussano gli angoli, si arrotondano i piani, si ammorbidiscono le carni, cadono gl'inscritti nimbi, tacciono le reminiscenze bizantine e si velano le forme marchigiane.

Se fosse prima accertato come opera di Gaspare da Pesaro il trittico di Termini Imerese, si potrebbe pensare che il trittico palermitano appartenga a uno de' figli di quel pittore, Guglielmo e Benedetto, o, in generale, a un seguace della sua maniera, non a Tommaso De Vigilia cui fu talvolta ascritto.

* * *

Tommaso De Vigilia, palermitano, che, dopo Antonello, tenne nobilmente il campo della pittura, esordì col gran quadro dell'*Incoronazione* nel Museo Nazionale di Palermo. Nel 1460 firmò il *San Giovanni Evangelista* del duomo monrealese; nel 1464 un'ancona d'una chiesa d'Alcamo, oggi conservata in quel Museo. Nel '66 dimorava a Palermo, dove,

Fig. 102 — Palermo, Museo Nazionale.
Maestro siciliano: Trittico con la *Madonna, il Bambino e Santi.*

più tardi, nell'81, dipinse un gonfalone per la Confraternita di Santa Domenica in Piazza, e una tela, oggi guasta e ridipinta, nella sacrestia della chiesa di Settecannoli, presso quel luogo. L'anno 1484, per il convento di Santa Maria di Gesù, pure nelle vicinanze della città, colorì un San Sebastiano, oggi perduto; e il 1486 un trittico, che da una chiesa di Sciacca passò al duca della Verdura e da lui al Museo Nazionale. Inoltre, nel 1488 eseguì il San Niccolò di Bari, ancora esistente nella chiesa di San Niccolò Reale, e un'ancona per la chiesa del Monastero delle Vergini, oggi scomparsa; quattr'anni dopo, firmò il *San Giovanni Evangelista*, che si vede nel Museo Nazionale, e un altro quadro, ora tutto guasto da restauri, nella chiesa del Carmine. Le ultime notizie del pittore sono del 1493, data da lui apposta a due immagini, oggi perdute, di San Sebastiano.

L'opera di Tommaso De Vigilia s'inizia col polittico del Museo di Palermo (fig. 103): l'*Incoronazione*, nel mezzo, quattro Santi, nelle caselle, l'*Annunciazione* e due Sante, nelle gugliette superiori, la *Trasfigurazione*, nella cimasa, la *Pietà* e figure di beati, a due a due, nella predella, e altre nelle torricelle laterali: tutto su fondo « estofado de oro ». Già qui si rivela il temperamento artistico del De Vigilia: timido, arcaistico nelle forme e nei movimenti, tranquillo nei colori, studioso di ogni linea che porti all'opera ritmi ed eleganze decorative. Mentre Antonello dà alle figure pienezza di rilievo, costruisce con poderosa mano la forma, Tommaso De Vigilia serba in sè qualcosa dello spirito bizantino che aveva creato i musaici di Monreale, della Cappella Palatina e di Cefalù, contornando con ogni cura le immagini appena lineate sul fondo. Nell'ideare la scena dell'*Incoronazione*, memore degli esemplari catalani, l'artista fa che una quantità di angeli piccoletti, con le ali appuntite, si affollino sotto gli acuti archi della cornice, come uno stormo di rondini, reggendo un drappo di broccato d'oro, che si muove ondulato dietro le teste di Cristo e della Ver-

gine, aprendosi ai lati per lasciar vedere due piccoli musici, i quali accordano il suono delle loro tube a quello delle arpe,

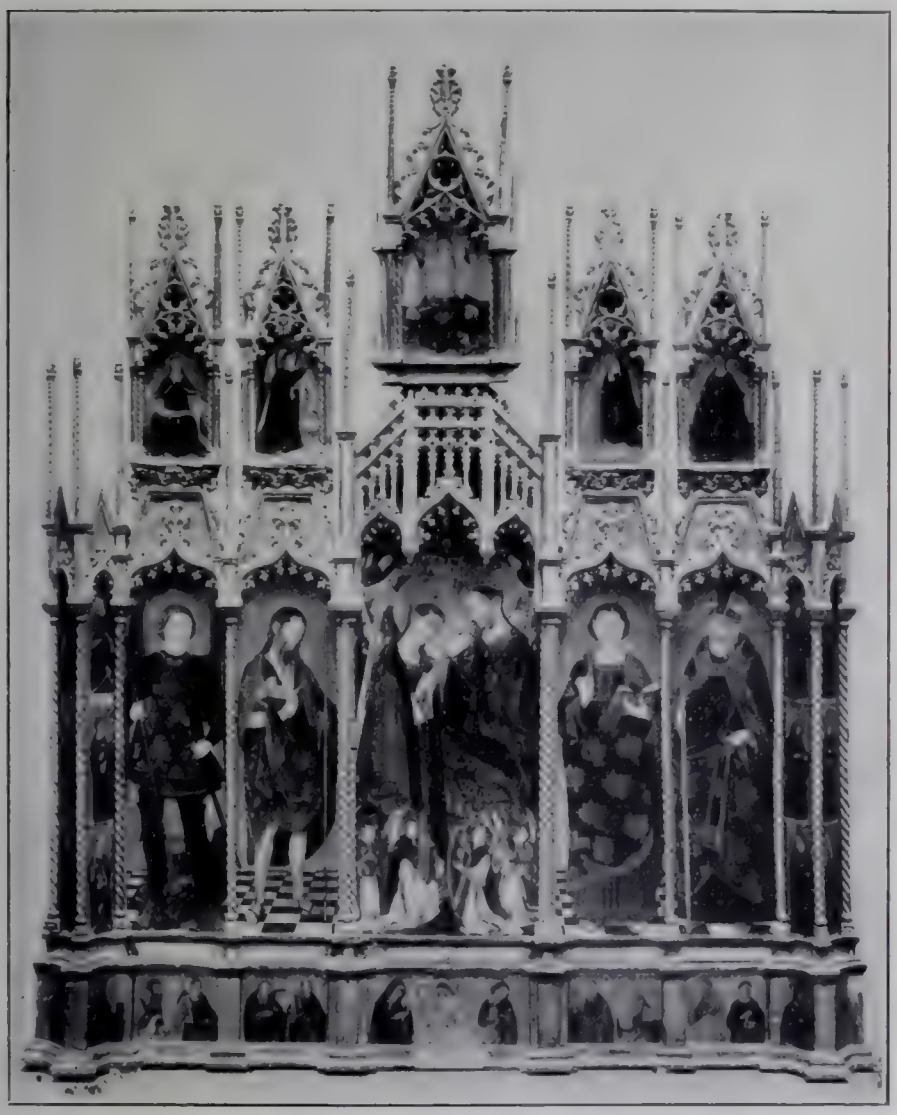

Fig. 103 — Palermo, Museo Nazionale.
Maestro siciliano della metà del '400: L'*Incoronazione della Vergine e Santi.*
(Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

degli organi, delle viole, dei liuti suonati dagli altri compagni ai piedi della Vergine. Questi angeli, in lunghe vesti sacerdotali, con stole scendenti a terra, capelli a bioccoli,

lineamenti appuntiti, ali inarcate; i paramenti maiolicati, le stoffe, le vesti, aggirate in gotiche volute, mostrano l'educazione indigena dell'artista, su esemplari catalani. Invece la bianca luce che fa trasparire le carni delle sacre imagini e penetra il diafano corpo di Cristo, la scena della *Trasfigurazione* col risalto delle tre bianche figure sulle rocce scaglionate, mostrano che la corrente toscana era venuta a fluire anche nell'arte di Tommaso De Vigilia; e il movimento lento, aggirato, del vecchio Santo vescovo, lo sforzo di riprodurre in prospettiva la mano posata sul pastorale, il leggero arrotondarsi dei contorni, sono infiltrazioni della forma di Antonello in un artista di tendenze opposte alle sue, vincolato alle tradizioni dell'antica pittura siciliana. Fin da questa prima opera l'arte di Tommaso De Vigilia ci attrae per la sua finezza squisita e per la sua dolcezza. I capelli di Maria fasciano come di una benda di metallo lucente la testa dai piccoli occhi incantati, e scendono a lucide spirali sul manto che cade a terra in lunghe pieghe raggiate; l'Arcangelo Michele, fanciullo trasognato, tiene distrattamente la lancia infissa nella testa del demone; e un timido prelatino è l'Evangelista, che si tien stretto, composto, tra le colonnine dello scomparto, mostrando, con un gesto prezioso della mano alabastrina, la penna. La testa spaurita e stanca del vecchio vescovo accanto s'incassa nelle spalle, e il Battista sopra le rozze pelli porta un ricco manto arabescato d'oro, di cui un lembo a punta gli passa nobilmente sul braccio nudo, mentre le figurette di Sante monache, nei pilastrini esterni delle cornici, si ammantano grandiose nei loro drappi neri. Una tenue luce profila i lineamenti e schiara le carni; i ricami delle vesti lascian vedere tutti i fili d'oro del tessuto; le aureole sono adorne di gemme e di fiori a graffito. Così ci appare per la prima volta Tommaso De Vigilia nella sua arte signorile, fiorita di grazia.

La prima opera firmata di Tommaso de Vigilia e datata 1460 è il *San Giovanni Evangelista* (fig. 104), ora nel

Fig. 104 — Monreale, Magazzino del Duomo.
Tommaso de Vigilia: *San Giovanni Evangelista.*

Magazzino dell'Ufficio dei monumenti a Monreale. La femminea figura del Santo siede davanti un leggìo, in un'alta cattedra gotica, simile a quella che s'incurva dietro il capo dell'*Annunziata* di Antonello, nel polittico messinese, e, tenendo nella mano un calamaio, nell'altra una flessibile penna, traccia alcune parole su un grosso volume. Ogni linea della figura s'incurva, dandole la flessibilità d'uno stelo; la fine testa dai chiari occhi socchiusi di sotto le lunghe palpebre, si piega come per languore sullo scrittoio, rispondendo alla curva uncinata dello schienale del trono; il manto gira intorno alla persona, a volute che si ripercuotono fra loro con rispondenze ritmiche. Questo girare gotico di curve intorno alla delicata figura aumenta l'impressione della grazia primitiva che le danno i sottili lineamenti, le mani sfioranti il volume, i piedini irrequieti chiusi nei sandali di legno. L'arte di Tommaso De Vigilia, rispetto al polittico del Museo, ha fatto un passo avanti nella spontanea espressione delle sue tendenze a un quieto accordo di colori e di linee.

Ancor più fine è nel *Battesimo* della collezione Santocanale a Palermo (fig. 105), ove egli pone la sacra scena in un paese fantastico per le rupi grigiastre evanescenti nella nebbia, i campanili aguzzi, il piano fiorito, le tremule campanule e i candidi gigli tra le erbe che coprono le rive del fiume.

Coi piedi appena velati dalle trasparenti acque del Giordano, Cristo, immoto, lievemente poggiato su un fianco, guarda con occhi chiari e calmi i fedeli. Con squisita finezza è delineato il nudo, sopratutto il contorno raccolto dei fianchi, simile a quello dei mirabili crocifissi trecenteschi che adornano le cattedrali siciliane, e l'ovale puro del volto, la classica regolarità dei lineamenti, rispecchiano la nobile forma dei musaici bizantini in Sicilia. A quella divina figura di Cristo si protende l'ascetico Giovanni, mentre sull'altra riva, tra i fiori, tre angeli reggono drappi fra le mani, con grazia, per avvolgere il celeste neofita: i colori delle

Fig. 105 — Palermo, Collezione Santocanale. Tommaso de Vigilia: Il *Battesimo*.

tuniche e delle grandi ali si succedono alternati, si ripetono come eco, da figura a figura; solo quelle del primo hanno colori misti, fantastici, di nube. La scena, composta con semplicità, con dignità signorile, si svolge sulle rive del Giordano come penetrate dalla calma ieratica di Cristo, e trae incanto dalla fusione delle tinte e dalle luci acquee, le quali schiarano gl'ingenui volti degli angeli e tremano nei loro occhi di un azzurro tenero, leggermente socchiusi, per meglio raccogliere la divina visione.

Di questo periodo ci rimangono anche i frammenti degli affreschi di Risalaimi, raccolti nel Museo di Palermo, scene bibliche, e figure di Santi, chiusi entro cornici a grandi ornati floreali, come intessuti. In questi preziosi affreschi il rapporto fra lo stile del De Vigilia e il musaico appare anche più stretto che nelle tavole. Uno di essi rappresenta *Abramo che serve a mensa i tre angeli* (fig. 106). Dietro la tavola, imaginata come un grande cofano coperto da una tovaglia listata di giallo, stanno, uno di fianco all'altro, immoti, i tre pellegrini in atteggiamento sacerdotale, avvolti in rigidi manti rossi listati d'oro e di gemme sopra il bianco camice a pieghe marmoree.

Come stampati su una parete di porfido, i tre giovinetti dalle tenere carni biancorosate, gli occhi limpidi, trasparenti un candore infantile, proprî del De Vigilia, con le ali ripiegate lungo la persona, guardano fisso davanti a sè, tenendo in una mano uno scettro d'oro e muovendo l'altra, a conca, in un gesto lento di benedizione. Abramo piega un ginocchio a terra e rovescia indietro con violenza la testa, non presa di scorcio, arcaisticamente segnata nelle grosse e dure ciocche dei capelli. Intorno all'affresco, sopra il fondo porfireo, corre una lista d'oro da cui si partono spirali di foglie e rosette rosse.

In un altro affresco, chiuse tra i fiori, quattro mezze figure di Sante si elevano tra la finta cornice e uno stilobate marmoreo, con le chiare testine profilate sulla liscia

Fig. 106 — Palermo, Museo Nazionale.
Tommaso de Vigilia: *Abramo serve a mensa gli Angeli.*

parete di porfido (fig. 107); due di esse, Anastasia e Apollonia, si tengono erette, la prima in assoluta frontalità, irrigidita ancora dallo sguardo che sfugge di sotto le palpebre chiuse e da un lembo della benda monacale cadente a perpendicolo lungo la persona; l'altra moventesi a un lento moto di rotazione antonellesco. All'atteggiamento eretto delle figure laterali contrasta il gotico incurvarsi di quelle nel mezzo, Agata e Lucia (fig. 108), che piegano carezzevoli, ritmicamente, i lunghi colli cilindrici, le esili spalle, le dolci teste dagli occhi sognatori e le piccole bocche come sporgentisi a un bacio. La testa di Agata sembra piegarsi sulla gracile persona avviluppata nel rosso manto che l'adorna di ampie volute serpeggianti, come un fiore dalla corolla troppo greve per il sottile stelo. Le mani sono arcaisticamente dure, marmoree; ma con scienza rigorosa sono distribuiti i pochi colori smaltati, a pezze, che ricevono l'uno dall'altro il risalto; son segnate le pieghe lievi delle semplici tuniche, e stretti, entro una lunga elissi, i corpi dalle spalle spioventi.

Lo stesso ritmo, che anima i movimenti delle sante Agata e Lucia, si rivede nel frammento con altre due; un terzo affresco, pure con Sante a mezzo busto, ha il colore alterato dai restauri.

Tutta la delicatezza di questi ritmi risuona nel grande affresco rappresentante la *Vergine adorata da angeli e Santi* (fig. 109). La lunga cattedra, di forma gotico-catalana, come prezioso reliquiario, incastona la lunga e gracile figuretta di Maria avviluppata nel manto bianco con larghi fiori d'oro, simili a quelli che Antonello Gagini prodigava alle sue Madonne. Con le sottili mani, ella trattiene il putto nudo, che muove un lungo passo sulle ginocchia della madre e apre le braccia verso Santa Caterina, mentre dall'altro lato una giovane Santa sfoglia distrattamente le pagine d'un libro, sollevando gli occhi pieni d'amore verso il bimbo, come incatenata dalla visione divina; quattro angeli giovinetti

levano suoni intorno al trono di Maria. Dallo stilobate marmoreo altri due, con le mani strette sul ricco piviale gemmato, guardano curiosi, aprendo di slancio le grandi fantastiche ali, bianche e azzurre, con gli orli seghettati, simili a quelle variopinte a gradi de' musivarî bizantini. L'altissima cattedra sembra prolungare ancora la lunga figura della Vergine; e poche note di colore vivo, come i manti rosso-

Fig. 107 — Palermo, Museo Nazionale.
Tommaso de Vigilia: Affreschi prov. da Risalaimi, Figure di Sante.

sangue delle Sante e la veste verde di Maria, rompono il succedersi dei bianchi. Bianco il manto della Vergine sul marmo lievemente ingiallito; bianche le lunghe stole che sembrano impacciare il passo degli angeli, i quali piegano lievemente le dolcissime teste e socchiudono i chiari occhi. Il candore verginale delle figure è messo ancor più in rilievo dalle loro movenze arcaiche; Santa Caterina raccoglie sul petto le sottili mani incrociate, come l'imagine di una defunta sulla sua stela sepolcrale.

Sopra un affresco, nella chiesa della borgata Sette Cannoli, presso Palermo, si leggeva la data 1481: rappresenta

l'*Eterno* reggente il Crocefisso, tra Maria e Giovanni. Colossale la figura del vecchio, olimpica nella calma severa dello sguardo, ingrandita anche più dal vasto manto ondeggiante a vela. Purtroppo quest'opera, ideata in forma toscana, è tutta guasta dai restauri.

Ancora nel 1486, dipingendo il quadro della pinacoteca Palermitana firmato: *Thomaus De Vigilia Panormita pinsit* (fig. 110), l'arcaistico pittore mantiene la forma a trittico, e stringe anche le figure della parte mediana come entro lunghi e stretti rettangoli, delineati dalla tenda che fa da schienale al trono della Vergine. La loro distribuzione è schematica: quattro angioletti adoranti affacciati dietro lo stilobate; due sante, Agata e Lucia, ai lati del trono; due santi, Giuseppe e Calogero, seduti nel primo piano, tutti come incollati sul fondo, senza interposizione di spazî. Ancora sui nimbi sono incisi i nomi dei sacri personaggi, il segno delle pieghe rimane calligrafico, gli angeli esprimono l'adorazione con impacciata e ingenua varietà di gesti, tutta primitiva; e il pittore si studia di riempire ogni vano spingendo la figura di Lucia tra il pilastrino del trono e la cornice, e facendo sporgere le teste degli angeli fra il limite della tenda e le teste delle Sante assistenti.

Nella composizione dell'allampanato Cristoforo, che mal si tiene in equilibrio sulle lunghe gambe stecchite e i piedi di palmipede, portando sulle spalle il piccolo chierichetto Gesù, l'arcaismo del suo spirito si rivela nelle microscopiche proporzioni della figuretta del Santo in atto di pescare, proprio sul davanti del quadro. Per far giungere la testa di San Domenico al livello di quella di Cristoforo, che gli fa riscontro, senza togliere l'impressione della gigantesca statura del Cananeo, lo colloca ingenuamente sopra un piedistallo ornato di quattro scudetti con stemmi. Gli arcaismi che prima aggiungevano grazia alle opere del De Vigilia, ora, con l'ingrossarsi delle forme che voglion prendere sviluppo cinquecentesco, stonano; il colore ha perduto l'antica

freschezza e luminosità, e i grossi segni neri, che contornano i volti sotto la cuffia dei capelli, sono divenuti materiali.

Solo la Vergine serba qualcosa dell'antica grazia: rac-

Fig. 108 — Palermo, Museo Nazionale.
Tommaso de Vigilia: Particolare dell'affresco suddetto con *Santa Lucia.*

coglie entro i lembi del suo bianco drappo, come in una conca, il paffuto bambino e, nel chinar del capo, il velo bianco le ondeggia intorno al volto; tutta la figura, dalle spalle spioventi e le forme allungate, si disegna come entro

una mandorla, e le mani gracili, sottili come foglie, con le dita filiformi, sembrano tremare sfiorando il corpo del putto vivace, senza la forza per sorreggerlo.

Due anni dopo il De Vigilia dipinse il quadro di San Nicolò di Bari, nella chiesa palermitana di San Nicolò Reale: il Santo benedicente è circondato da quattro angeli; due giovani leviti, due fanciulli dalle tonde guance, stanno in ginocchio davanti a lui, tenendo l'uno il Vangelo, l'altro un turibolo. Purtruppo, l'oscuramento del colore, impedisce di valutare quest'opera tarda dell'artista.

Per ultimo ci rimane il San Giovanni Evangelista, nel Museo Nazionale di Palermo, datato 1492 (fig. 111), che ci dimostra come, in fondo, egli ripeta i motivi del quadro compiuto trent'anni prima, componendo lo studio e cercando rispondenze di curve nelle vesti e nel seggiolone del Santo; ma con l'ingrevirsi della forma, qui come nel trittico del Museo stesso, sembra vada perdendosi quel finissimo effetto di linee.

La stoffa della veste è divenuta grossolana; lo scanno e lo scrittoio, prima semplici, s'adornano di trafori alla catalana; le formelle maiolicate del pavimento recano finissimi disegni.

Il giovane evangelista lascia di scrivere, e con una delle deboli e tremanti mani sospesa e il voltò fanciullesco levato in alto, rimane a guardare la Vergine, in una nicchietta della parete, avvolta nel manto stellato, simile a una delle tante statuine che l'arte dei Gagini avevan sparso per tutta la Sicilia.

Tommaso De Vigilia, come abbiamo veduto, iniziò l'opera sua con il gran quadro dell'*Incoronazione*, tutto scintillante, quasi fosse di metalli commisto: par che tra segno e segno, tirati a guida con grosse righe bianche e nere, il pittore abbia incassato placche auree e smaltate, riproducendo forme arcaistiche goticizzanti con altre più piene e squadrate, iniziali del Quattrocento, e derivate dall'arte dell'Italia

Fig. 109 — Palermo, Museo Nazionale.
Tommaso de Vigilia: Affresco di Risalaimi, *Madonna col Bambino, Angeli e Santi.*

centrale, forse da quel Gaspare di Pesaro che abitava a Palermo nei pressi della casa di Tommaso De Vigilia. In tutte le figure si disegnano linee falcate, archi, mezzelune, per le lamine metalliche delle vesti, la materia coloristica indurita e lucente, vitrosa e ageminata, rigida e lussureggiante. Ma fra le cornici trite alla catalana, gli apparati a grandi fiorami, i tessuti aurei a graffito de' nimbi e dei fondi, il pittore si prova a tracciare l'insieme di alcune figure con note semplici e unite; e così foggia le Sante della torricella a destra, dimentico di pizzettature, delle arcuate orlature con lettere arieggianti le cufiche, racchiudendole nei mantelli neri, facendole apparire come ombre davanti le celle monacali o tra gl'intercolunnî d'un chiostro. Con queste figure il pittore accenna a distaccarsi dall'elaborazione scolastica, dal lavorìo di apparatore, dalle minutezze, per rappresentare con poche tinte, con pure linee, le proprie immagini.

Già nel 1460, dipingendo il San Giovanni Evangelista a Monreale, il De Vigilia si rivela il semplificatore, timoroso di tutti gli effetti sonanti che aveva cercato nel politico dell'*Incoronazione*, con lo smorzare splendori, attenuare effetti, abbassar piani. Comincia a parlar sottovoce, pur volendo presentar tutto nella forma sacerdotale del musaico; e poi che la pittura non può gareggiare con le tessere musive o con gli smalti, si prova con le più dolci note di colore, con le scale più tenui delle tinte, a darci un musaico ridotto per le tavole e per le tele. Non insistenze di chiaroscuro, non rilievi, non plastica forza, bensì linee che corrono e si rincorrono semplici, ondulate, carezzevoli: in quel barcheggiar di curve, d'inchinevoli giunchi umani, di ondeggianti lembi di vesti; in quel tratteggio di lineamenti, senza alcuna realistica ricerca, spira la fantasia di Tommaso De Vigilia soavissimo, fragrante, spontaneo. Nel trasportare il musaico dalle absidi e dalle volte vicino agli occhi divoti, ne tolse tutto ciò che abbaglia, confonde, rumoreggia,

perchè gli sguardi s'insinuino tranquilli sulle immagini pie, sui fiori di coloristica dolcezza. E non il movimento, a esprimer l'azione, con la sua forza, col fletter di linee, commuove, rompe i contorni ieratici degli esseri del cielo. Così gli angeli davanti ad Abramo si elevano solenni, come araldi bizantini, ma senza bizantinismo: grandi, ma non antichi,

Fig. 110 — Palermo, Museo Nazionale. Tommaso de Vigilia: Trittico del 1486.

benchè il pittore nel disegnarli si serva delle linee degli antichi musaici.

Rendere con un tratto, con un filo di luce, con un archetto, con i più puri colori, con tinte uguali e piane, l'essenza dei celesti, la soavità delle sante, la nobiltà degli angeli, la grandezza della Divinità: ecco ciò che piacque a Tommaso De Vigilia pieno di tenerezza di adolescente e di virile maestà. Verso la fine della vita, guardando intorno a sè, s'accorse che l'arte correva per altre vie, che le determinazioni reali-

stiche avevano trovato la maggior voga. Titubò, vacillò, perdette la fede; e negli ultimi dipinti, per accostarsi a ciò che pareva e si diceva il vero, abbandonò la originalità, lasciò cadere la forza. Il lineatore di forme, per esser nuovo tra i nuovi, fu minore dei suoi compagni di lavoro, apparve d'un tratto vecchio e stanco.[1]

* * *

Un altro maestro siciliano, probabilmente messinese, è Antonio Jufre o Juffre o Giuffrè, del quale non è noto alcun documento. Uno solo, incertamente applicabile a lui, è l'atto di un notaio (15 ottobre 1493) per un'*icona* intagliata e dorata con la *Madonna fra due Santi* e al disopra l'*Annunciazione,* allogata a « Magister Juffre lu Re pictor, civis nobilis civitatis Messane ». Siam ridotti quindi alla conoscenza dell'artista solo per il trittico della chiesa dell'Addolorata, in Taormina, con la *Visitazione* nel mezzo (fig. 112), Giuseppe e Zaccaria negli sportelli. Sul fondo d'oro Elisabetta e Maria intrecciano le mani e accostan le teste carezzevolmente: così i loro corpi, flettendosi negli ampi manti, con movimento sincrono, vengono a formare arco in armonia con la centina del quadro. Il chiaro colore, il ritmo delle pieghe convergenti, la pensosa tristezza dello sguardo di Elisabetta e la grazia giovanile di Maria, simile alle Madonne di Antonello Gagini, e come esse avvolta al manto stellato, ci fanno dolenti di non conoscere altra opera di Antonio Jufre.

Appena dalle guaste figure s'intravvede un maestro che

---

[1] Altre pitture assegnate a Tommaso De Vigilia: Alcamo, chiesa dell'abolito convento di San Domenico: affresco, *Madonna col Bambino e due angeli;* Corleone, chiesa del convento dei Carmelitani: *Madonna del Carmine* (ridipinta); Palermo, chiesa del Carmine: *Madonna del Carmine* (1492, rovinata); Id., *Sant'Angelo* e *Sant'Alberto;* Id., Collezione Tasca Branciforti (villa Camastra), trittico: *Madonna col Bambino e sei angeli* nel mezzo, negli sportelli i *Santi Antonio Abate e Francesco, Bernardino da Siena e Ludovico di Tolosa.*

Fig. 111 — Palermo, Museo Nazionale.
Tommaso de Vigilia: *San Giovanni Evangelista.*

impasta coi colori immagini simili a quelle accarezzate dagli scalpelli gaginiani.

* * *

Di Antonio o Antonello Crescenzio, palermitano, nato nel 1477, si hanno molte notizie, non anteriori però all'anno 1500. In quest'anno lavorò in Palermo nella cappella di Santa Cristina in Duomo, insieme con Pietro Rozzolone e con Riccardo Quartararo. L'anno seguente, il 4 luglio, maestro *Antonio de Criscencio* si obbligò in Polizzi a dipingere un'ancona pel grande altare della maggior chiesa. Nel 1504, con Giacomo de Calvano, prese impegno di finire un gonfalone, e l'anno stesso ricevette, per ordine del vicerè, il prezzo di cinque bandiere per i trombettieri della Corte. Nel 1510, ebbe allogazione di sportelli dell'organo nella chiesa maggiore di Corleone, e l'anno seguente quella di ottantacinque quadri per il soffitto della chiesa di Santa Maria la Nuova; nel '12 ebbe il pagamento per il lavoro dei pallii della città; nel '13 contrattò per una tela con Sant'Antonio e le storie della vita del Santo; nel '14 per un'*Assunzione* destinata al convento del Carmine in Palermo, la quale doveva aver la predella di mano di Pietro Rozzolone. Ancora, nel '20 tolse a dipingere a olio due tavole con due angeli e due profeti per Santa Maria del Soccorso, in Palermo, e, per un maestro di Catania, la *Madonna del Riposo e i Santi Antonio e Giacomo* « coi diademi in capo dorati ». Nel '21 eseguì la pittura di due *guarnizioni in legname*, da porsi sopra un altare del Sacramento; nel '26, tredici quadretti, ciascuno con la figura di una santa vergine, da collocarsi ne' riquadri dell'organo di Santa Maria di Valverde in Palermo, e, nell'anno seguente, parecchi dipinti per Matteo Barresi, marchese di Pietraperzia. Infine, nell'anno medesimo, il pittore venne compensato per la coloritura di due storie in marmo, scolpite per la tribuna del duomo di Palermo da Antonello Gagini, scultore che più

Fig. 112 — Taormina, Chiesa del Varò.
Antonio Jufre *La Visitazione.*
(Fotografia Brogi).

volte, negli atti notarili qui riassunti, appare come testimonio, in rapporti continui con Antonello Crescenzio. Con l'ultimo documento, del '27, cessano le notizie sincrone intorno al pittore; ma il Cannizzaro, vissuto un secolo dopo, attesta che nel 1531, a sessantaquattro anni, Crescenzio dipinse le ante d'organo della chiesa di San Francesco, in Palermo, ove morì l'anno 1542 e fu sepolto nella chiesa dello Spasimo, dove era la gran tavola di Raffaello. Antonello Crescenzio ci appare in opere tarde, non sembrandoci che possa essere una medesima persona col maestro che firmò la *Madonna tra angeli e sante*, del Museo di Siracusa (fig. 113): « Antonellus panhormita me pinxit. anno domini M° CCCC · LXXXXVII p.ª Ind. ». Questo pittore mostra d'esser venuto a contatto con altre scuole d'Italia, e in particolare con quella del Perugino, che egli cerca di imitare, disegnando il nudo bambino con gli occhietti smorti e le guance paffute sullo schema e nell'atteggiamento dei putti perugineschi, e abbandonando la forma delle composizioni siciliane per far campeggiare il gruppo sullo sfondo d'una spiaggia marina all'aperto. Perfino nel preziosismo dei gesti, nelle tonde boccucce, nei capelli a cincinni, come lunghi trucioli, di Santa Margherita, e, nel mignolo ripiegato, si vede lo sforzo d'imitare gli esemplari del maestro umbro. Ma in questo sforzo Antonello panormita non presenta la natural grazia delle opere di Tommaso De Vigilia, e le sue forme intristiscono. Le figure, tranne il Bambino, conservano il tipo proprio dei maestri siciliani, ma i lineamenti s'ingrossano e si contorcono, mani e piedi si deformano; i due angioletti, tozzi, hanno la grossa testa affondata nelle spalle. Sebbene qualche traccia del metodo d'illuminazione proprio di Antonello si veda qua e là nei contorni delle figure, l'effetto che ne risulta è del tutto esteriore, isolato, e, nell'insieme, il chiaroscuro rimane uniforme. Invano il Panormita si affatica ad abbellir la sua opera levigando la superficie dei volti, facendo svolazzare un drappo attorcigliato alla maniera umbra sulla testa di Santa Barbara,

Fig. 113 — Siracusa, Museo Nazionale.
Antonello panormita: *Madonna col Bambino tra due Santi*.
(Fotografia Alinari).

e cercando di rendere il velluto delle maniche: il quadro del Museo di Siracusa indica quanto sia decadente l'arte di questo pittore.

Antonello Crescenzio o de Crixencza similmente decade nella Madonna di Monserrato, ancora esistente nella chiesa della Gancia in Palermo (fig. 114) recante il nome del pittore e la data del 1528. Erano passati trent'anni da quando Antonello panormita aveva dipinto il quadro descritto, ed erano mutate le costumanze dell'arte. Il Crescenzio, con metodi e forme diverse, intagliò sul fondo dorato una gran rupe irta a ridosso delle figure, e che fa da sfondo alla composizione, e come da schienale fantastico al trono della Vergine. Tra i picchi che forman l'irta roccia, sono sparse casette e santuarî, come dadi gettati nei cavi del sasso. Le figure vorrebbero conformarsi all'arte che nella penisola aveva trovato i suoi prototipi in Raffaello e Leonardo, e riescono solo a dimostrare l'impotenza del loro autore. Negli ultimi anni della sua vita copiò lo *Spasimo* dell'Urbinate, allora a Palermo; e tanto nella copia, ora in Sciacca, presso la Corte d'Assise, quanto nell'altra in Palermo, nel Museo Nazionale, mostrò la decrepitezza, l'assoluta incapacità d'intendere in qualsiasi modo un sol segno dell'alto esemplare.[1]

* * *

Riccardo Quartararo si presenta per la prima volta a noi in Palermo, il 24 ottobre 1485, nell'atto di assumere la pittura d'un gonfalone per la confraternita di Sant'Elena, in Corleone. Quattro anni dopo, il 6 novembre 1489, prese a

[1] Altre opere attribuite ad Antonello Crescenzio: Palermo, chiesa di Santa Venera: *Madonna col Bambino, angeli e otto santi*; Id., Collezione Santocanale: *San Giuseppe col Bambino per mano*; ai lati, sei quadretti con storie del santo; Id., Museo nazionale: *Assunzione della Vergine* (dubbiosamente attribuito al pittore); Id., id., *Madonna allattante, coi Santi Giovanni Battista e Tommaso*; Id., id., *Madonna col Bambino e i Santi Pietro, Paolo, Agata, Lucia, Cosma e Damiano.*

dipingere un'icona per la chiesa di San Vito, presso il convento dei Minori Osservanti, in Girgenti; nel 1491 fu a Napoli, e il 5 ottobre si sciolse da una convenzione stabilita

Fig. 114 — Palermo, Convento della Gancia
Antonello Crescenzio: *Madonna di Monserrato* — (Fotografia Brogi).

con Costanzo de Moysis, col quale aveva dipinto alcune opere per il duca di Calabria. Per lo scioglimento dei patti interceduti fra i due artisti, essi si dividevano il lavoro di quattro pale d'altare già iniziate per le chiese di San Marcellino, di San Giovanni a Mare, della Trinità di Sessa, e

per il nobile Francesco Pastore. Costanzo Moysis tenne per sè soltanto il quadro di Sessa, e il Quartararo prese a compiere tutti gli altri. Nonostante il grande impegno, si obbligò, il 4 novembre dello stesso anno, a fare un'ancona per Santa Maria la Nuova, nella cappella di Matteo Ferrillo, simile ad altra dell'altar maggiore della chiesa di Monteoliveto; e consegnò l'opera il 18 novembre del 1492. In quest'anno, il 9 e il 24 gennaio, fu compensato per una parte di pitture eseguite nella camera del re Ferdinando in Castelnuovo. Tornò nel 1494 a Palermo, dove il 24 settembre di quell'anno fu nominato disegnatore del tetto nel coro della chiesa di Santa Caterina all'Olivella. Nello stesso anno sostituì il Rozzolone nel dipingere in San Pietro la Bagnara un trittico, e, nella cappella dei Santi Pietro e Paolo, l'immagine dei due apostoli con l'iscrizione: « Richardus operis auctor M · CCCC LXXXXIIII ». Il 27 agosto 1495 gli furono allogati tre quadri per la chiesa di Santa Maria delle Grazie, poi chiesa del monastero di Montevergine, allora eretta dalla pietà di Aloisia, vedova del giureconsulto Nicolò Settimo: nel primo, da porsi sull'altar maggiore della nuova chiesa, doveva essere rappresentato il *Transito della Vergine*; nel secondo, la *Natività*; nel terzo, l'*Adorazione de' Magi*. Il nome del Quartararo, *habitator Panormi*, si ripete nel 1496 e il 5 maggio 1498, in cui gli fu allogata un'ancona con la Vergine circondata da santi, per il convento di San Francesco, in Collesano; e infine, fra il 1500 e il 1501, quando dipinse per il duomo di Palermo, nell'anticappella di Santa Caterina, alcune delle otto tele di sante vergini, che erano state affidate in parte ad Antonio Crescenzio.

La sola opera certa di Riccardo Quartararo è l'ancona dei *Santi Pietro e Paolo* (fig. 115), ora nel Museo Nazionale di Palermo, eseguita nel 1494. Le due figure gigantesche si elevano sul paese piano che giunge poco sopra alle loro ginocchia; il burbero San Pietro gira lo sguardo

Fig. 115 — Palermo, Museo Nazionale.
Riccardo Quartararo: *Santi Pietro e Paolo* — (Fotografia Brogi).

intorno piegando su una spalla la lunga testa rettangolare; il satirino San Paolo guarda di sottecchi contorcendo tutta la persona e levando minacciosa la grossa spada; dietro il primo, nel paese piantato di alberelli come pigne e solcato dal tortuoso Giordano, si vede in piccole figure la scena della *Vocazione degli Apostoli*: tra i due santi, la *Conversione di Paolo*; in alto, lunghe strie di nubi a cirri stan sospese nel cielo. In ogni tratto è palese lo studio di un pittore gotico per accostarsi alle forme squadrate della fine di quel secolo; e lo sforzo si traduce nell'imbarocchimento di tutte le linee. Il San Paolo, contorto, par reggersi male in piedi e le vesti gli si sbattono intorno alle gambe, come per vento. I contorni delle palpebre lunate, del grosso labbro inferiore sporgente, del naso adunco, dell'ossuto volto, sono resi con un segno metallico. Le orecchie delle due figure si accartocciano; le loro mani, coi tendini tesi, han le dita come tronche sulla punta squadrata; le vesti, tutte ghirigori e sbuffi rigonfi, ricordano ancora le gotiche volute e conservano gli orli ricamati. Il barocco pittore non è sfuggito forse a qualche influsso della tranquilla equilibrata arte di Antonello: un fil di luce segna il contorno del collo di San Paolo, e una piega del pesante cartaceo manto di Pietro scende, con taglio a lamina, fino al suo piede; la mano destra di lui nel gesto di benedizione apre le dita a ruota, ma due di esse, per il forte sbattimento d'ombra, sembrano tronche. Nella mistione delle linee gotiche con le ampliate forme del Rinascimento, lo spirito inquieto del pittore altera le prime senza riuscire a trovar nè la grandezza delle seconde, nè la consistenza della forma, pur giungendo nella brutalità degli aspetti ad acquistare un'impronta di originalità fra i pittori siciliani di quel momento di transizione.

Riconosciamo il Quartararo in un'opera non firmata del Museo Nazionale di Palermo, l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 116). Maria, regalmente vestita, sta genuflessa, con le mani giunte e china, davanti al Redentore che, se-

Fig. 116 — Palermo, Museo Nazionale.
Riccardo Quartararo: *Incoronazione della Vergine* — (Fotografia Brogi).

duto in cattedra, si volge a lei e le tiene sollevata sul capo la corona. Formano cerchio, dietro il gruppo, Adamo ed Eva, patriarchi, il Precursore, Gabriele, Raffaele, Michele e una folla d'angeli che dirizzan le ali arcuate come pennoni sul cielo sparso di coorti angeliche. Arriva a volo, stendendo le braccia come a nuoto, in un vortice di nubi, l'Eterno col manto che aleggia dietro le spalle e con la gran tiara in capo. Le nubi, con miriadi di cherubi, si disegnano in forma elissoidale, e, dietro una zona di luce, formano nastri secondo la convenzione del medioevo. I particolari di questo quadro ci possono richiamare i Santi Pietro e Paolo, specialmente il tirato dei lineamenti, il caratteristico labbro inferiore sporgente, le dita delle mani con punta squadrata, le vesti spiegazzate, che formano addentramenti come se fossero di sottilissima lamina metallica. Tolta la figura del Redentore, dove trova la grandiosità dei due apostoli, l'artista vuole impreziosire figure e cose, rendendo cristallino il velo della Vergine, profondendo gemme e perle nella veste di lei, nelle corone e nei serti, sprizzando di piccole luci i fitti riccioli dei capelli, come già nel San Pietro, gli anelli delle maglie dell'arcangelo Michele e le penne arcuate delle ali. Gli ornamenti della cattedra, il putto che fa da cariatide nel bracciale e la sfinge che vi sta sopra, son lumeggiati nei contorni: tutto par fatto di pasta vitrea stesa a fatica sulla superfice del quadro. E nel distendersi a formar finemente le immagini, non lascia spazio tra le figure, tutte tocche con le stesse luci di smalto, contornate da fili metallici, ingemmate.

Tra questi due dipinti e la *Santa Cecilia* della Cattedrale di Palermo (fig. 117), attribuita al Quartararo, non mancano riscontri che permettano di assegnarla a quest'artista, quantunque tra quelli e questa debba esser corso non breve intervallo di tempo, così che le forme della Santa Cecilia compaiono più raccolte e ad un tempo più flessibili, meno inguantate. I lineamenti della Santa, con le soprac-

Fig. 117 — Palermo, Duomo.
Riccardo Quartararo: *Santa Cecilia* — (Fotografia Alinari).

ciglia falcate, le grosse palpebre ovoidali, la canna rettangolare del naso, trovano somiglianza nelle figure dei quadri descritti, e così le dita della mano a punta quadrata, con le nocche a spigolo, la chioma dell'angelo con sprizzi di luce, qualche piega accartocciata, qualche contorno segnato da un filo come all'agèmina. Le differenze non sono tanto grandi da togliere questa più semplice composizione al Quartararo, certo rinnovatosi per l'esempio cadutogli sotto gli occhi di qualche lavoro pittorico dell'Italia centrale. La sua educazione siciliana appare ancora negli edificî del fondo con elementi esotici, i quali si ripetono nella città figurata in lontananza. Ma nelle figure prende organismo maggiore e fluidità di segno. Ad agghindare la figura del suonatore, l'artista pone la gran cura che già aveva posto nelle tre figurette degli arcangeli, corteo d'onore alla Regina del cielo; ma il perfezionamento del suo stile gli consente ora di far cadere con più facilità le vesti e delineare più libero il corpo nel movimento lievemente ondulato. Un diadema di perle trattiene la capigliatura attorta in ricci lucenti; la linea del collo, prima rigida, s'inarca con grazia; il risvolto della tunica, di velluto, ha tranquilli riflessi; fili serpentini di luce guizzano sulla lunga veste. Le mani, contorte dallo scorcio, sfiorano le corde, comprimono a forza i tasti; un riverbero luminoso accende le tumide labbra, e gli occhi guardano estatici seguendo il suono. Perfino i contorni della mandibola, prima segnati da una linea dura, si muovono a lievi ondulazioni, e trema il margine delle ali. Il paese è disegnato con minuzia calligrafica: i ciuffi d'erba sembrano sprizzi di luce; basse pianticelle, tutte tocche d'oro, si aggruppano sulle rive tranquille del fiume, s'arrampicano bizzarramente sopra scogliere nude; le barche solcano le acque lasciando dietro a sè scìe luminose; un cigno, pari a trastullo di vetro, riflette il candore del collo nello specchio limpido. Solo, sulla riva, si slancia un lungo albero a pennacchio, incurvato dal vento, con le chiome aggirate a

mo' degli Umbri; e lunghe strie parallele di nubi, non più i piccoli cirri del quadro dei Santi Pietro e Paolo, solcano il cielo. Dietro la Santa s'innalzano una gran torre cuspidata e l'angolo di una casa con una porta aperta su un tratto di paese, che, per la mancanza di fondamento prospettico, comune tra i pittori siciliani, non si allontana, sembra dipinto entro la casa stessa. Ma in questo quadro Riccardo Quartararo, abbandona la rigidezza o le forzate contorsioni delle figure, per esprimere un tranquillo e dolce raccoglimento.

Una prova del soggiorno del Quartararo a Napoli ci rimane nel quadro della cappella della chiesa di Monteoliveto. È un trittico, con l'*Ascensione di Cristo* nel mezzo, *San Sebastiano e un Santo Vescovo* ai lati; e segna il passaggio tra le forme della Santa Cecilia e quelle, più barocche, dell'*Incoronazione* di Palermo. Gli apostoli coi lineamenti squadrati, contornati da un segno incisivo; le nubi a nastri, alla bizantina, e i raggi aghiformi che scendono dalla colomba, si vedono poi nell'*Incoronazione*, mentre i chiari occhi del Santo martire, le sue carni quietamente illuminate, la bella veduta del mare, mostrano le anteriori forme più calme e più equilibrate della Santa Cecilia.[1]

* * *

Compagno di Antonio Crescenzio e di Riccardo Quartararo, abbiamo già indicato Pietro Rozzolone, che per la

[1] Altre pitture assegnate a Riccardo Quartararo: Napoli, chiesa di San Gaetano, quinta cappella a sinistra: *Madonna col Bambino fra Santi* (indicata come di un collaboratore); Id., chiesa di San Giovanni a Mare, cappella a destra dell'altare maggiore: *Vergine col Bambino e tre San Giovanni* (attribuita dagli storici locali a Silvestro Buono); Id., chiostro dei Santi Severino e Sosio: riquadro negli affreschi di Antonio Solario (inammissibile); Id., Museo di San Martino: *Madonna col Bambino, Santi e angeli* (di caratteri umbri, non proprii del Quartararo); Palermo, Museo: *Madonna col Bambino e Santa Rosalia fra quattro angeli* (non del maestro); Id., palazzo Torremuzza: *Santi Giovanni e Giacomo.*

prima volta il 13 febbraio 1484 si trova nominato in un documento come « civis Panormi ». In quell'anno gli fu allogato in Termini Imerese, per la chiesa maggiore, un *Crocefisso* conforme ad altro grande e nuovo di San Giacomo la Marina in Palermo. Dal 1484 non si trovano più notizie di Pietro se non dieci anni dopo, quando abbozzò il quadro degli Apostoli Pietro e Paolo, in San Pietro la Bagnara a Palermo; non lo finì, e Riccardo Quartararo ebbe l'incarico di dipingere, in vece sua, le due figure nel rovescio della stessa tavola. Il 23 gennaio 1498 assunse di eseguire un'ancona con due Santi, per l'abbazia di Santa Maria della Grotta in Palermo, « de illa statura et forma et scannellu prout est depictum quatrum Sancti Cosimi et Damiani ». Questo modello, che per la grandezza e la forma doveva servire al Rozzolone, si trova, ma privo di predella, nell'odierna chiesa di San Rocco, dove fu trasferito il quadro dei Santi Cosma e Damiano. Più tardi, il 31 luglio 1499, fu incaricato di dipingere la cappella dedicata a Santa Cristina in duomo, e lavorò un tabernacolo nella parrocchia di San Nicolò all'Albergaria in Palermo. Tolse poi ad eseguire una tela dei *diecimila martiri crocefissi* nel 1514, vendette nello stesso anno un suo trittico a un nobiluomo, e accettò di fare la grande ancona con la *Morte della Vergine*, per il convento del Carmine in Palermo, e un affresco con il *Crocefisso, la Vergine e Santi*, per la confraternita dei Santi Vito e Modesto. Nulla rimane di tutto ciò, neppure la tavola veduta, al principio del secolo scorso, in San Pietro martire, col nome del pittore e la data del 1517. Nel '19 convenne con un concittadino per la fattura di un gran quadro, e con la confraternita di San Vito per un altro. Anche di queste opere non v'è ricordo; così vennero meno le cinque figure di Santi nella volta della porta nuova del palazzo, dalla parte interna della città, da lui frescata secondo la promessa fatta il 7 luglio 1522. Già vecchio, il Rozzolone si recò in Chiusa, Corleone ed Alcamo, per di-

versi lavori. In quest'ultimo luogo si trovava nel 1526, e vuolsi che vi eseguisse la tavola detta la *Madonna greca*, per la chiesa di Santa Maria del Gesù: opera di caratteri così schiettamente lombardi da dover escludere che sia uscita da mano siciliana. Tutti gli altri dipinti assegnati al Rozzolone: tre tavole in Chiusa Sclafani; quella dei *Santi Crispino e Crispiniano*, sull'altar maggiore di San Crispino; l'altra con la *Visitazione*, nella chiesa dei Santi Giovanni e Giacomo in Palermo, e infine la *Pentecoste*, nel Museo Nazionale di questa città, differenti tutte fra loro, sono attribuite a Pietro Rozzolone, senza prove di sorta.

Siamo costretti quindi a dire di questo maestro solo per l'opera giovanile: il *Crocefisso* nella chiesa di Termini Imerese, il quale doveva rifletter le forme d'un altro crocefisso che, a quanto pare, era divenuto famoso. A renderlo tale, aveva probabilmente concorso lo studio di riprodurre Cristo in croce e le figure nei trilobi alle estremità de' bracci, secondo le forme tradizionali del Trecento. Il voluto arcaismo si manifesta, non solo nel disegno del Cristo col torso segnato dalle costole, e negli atteggiamenti di Maria e Giovanni, ma anche nei simboli innestati sul legno, e cioè il serpente intorno al fusto dell'albero del bene e del male, e il pellicano che dà cibo di sè a' suoi nati. La poco ben compresa riduzione della forma d'un crocefisso trecentesco si può notare nei trilobi alle estremità del braccio orizzontale, disgiunti da queste, nel piede della croce proseguente entro il trilobo inferiore, che forma sfondo alla figura della Maddalena, e anche nel troncamento del braccio verticale minore. Tutto l'ornato che s'aggira e s'incurva bucherellato intorno alle linee d'un gotico fantastico, mostra pure la imitazione incosciente del modello da cui derivò questa croce.

Non è quasi possibile giudicare degl'inizî del Rozzolone, fondandoci su quelle figurette male innestate nei trilobi e addossate a un pezzetto di roccia. Solo la figura di Maddalena, ai piedi della croce, opulenta, con la gran chioma

sparsa, può riflettere, nell'ampiezza di forme, l'arte contemporanea e dirci una parola sulla personalità del Rozzolone.[1]

Come si è veduto, l'invasione delle forme straniere in Sicilia non fu tale da togliere all'arte indigena carattere e moto. La personalità d'Antonello, rotti gl'involucri catalani e fiamminghi della sua educazione, giganteggiò, e, mentre i familiari gli caddero impotenti ai piedi, lo spirito del novatore rimase nell'isola, sfiorò le figure di Antonio Jufre, e diede qualche riflesso di luce a quelle di Riccardo Quartararo. Nello stesso tempo, dalle fastose forme di Catalogna, dai fondi *estofados de oro*, uscirono le pensose imagini siciliane, e dal cespo della tradizione sempreverde spuntarono le grazie di Tommaso De Vigilia. Non c'è in tutta la Sicilia, quando si eccettui la corrente famigliare di Antonello da Messina, una vera e propria scuola pittorica; ma da tutti i maestri di altre scuole, approdati nell'isola, i Siciliani ricavarono qualche pro, senza lasciare di esprimere sè stessi e disegnare il proprio carattere. E l'isola ebbe anche forza di trasformare o, per così dire, di acclimatare artisti e famiglie d'artisti forestieri, come avvenne per gli scultori Gagini, i quali dettero alla Sicilia, con Antonello Gagini, un rappresentante pieno di seduzioni. L'isola, nella pittura quattrocentesca, invece delle ricerche realistiche dei Napoletani, parve intendere a darci figure e cose preziose.

---

[1] Altre pitture assegnate a Pietro Rozzolone: Alcamo, chiesa di Santa Maria di Gesù: *Madonna col Bambino e Santi, detta Madonna greca* (lombardo, come abbiamo già detto); Castelbuono, chiesa maggiore: trittico con la *Madonna, il Bambino e i Santi Agostino e Agata;* Id. (dintorni), chiesa dell'abbazia di Santa Maria del Parto: pentittico con la *Madonna allattante* nel mezzo; negli scomparti laterali, i *Santi Benedetto, Placido, Guglielmo abbate, Guglielmo da Polizzi;* in alto, la *Trinità e quattro Sante;* Chiusa Sclafani, chiesa di Santa Caterina, nelle pareti laterali: *Madonna che offre una mela al Bambino;* Id., Santa Caterina; Id., chiesa principale, in un ripostiglio: *San Giovanni Battista* (quasi distrutto) e *San Niccolò di Bari;* Palermo, chiesa dei Santi Cosma e Damiano: *Santi Cosma e Damiano;* Id., chiesa di San Crispino (anticamente di San Leonardo), altar maggiore: *Santi Crispino e Crispiniano;* Id., Museo nazionale, n. 98: La *Pentecoste* (attribuita dal Di Marzo al Rozzolone e da altri alla sua scuola).

Il grande Messinese aveva ottenuto il nuovo nell'architettura della forma corporea; i suoi conterranei l'ottennero, alcuni nell'esteriorità degli abbigliamenti e della decorazione; altri, come il De Vigilia, nella ieratica semplicità delle linee. Fastosi come i Napoletani, ma più tendenti a signorili eleganze furono i Siciliani. Pare che i reconditi spiriti della gente trattenessero la Sicilia da chiassoso realismo: l'idealità, che aliò sulle opere di Antonello e di Tommaso De Vigilia, sorrise a quelle dei minori maestri dell'isola nel Quattrocento.

III.

GENTILE E GIOVANNI BELLINI.

GENTILE BELLINI: Notizie della sua vita — Combinazione delle forme paterne con le mantegnesche — Vedute di Venezia e disegni di tipi veneziani caratterizzati — Ultime opere — Tendenze dell'arte e dello spirito di Gentile, e sua posizione tra i pittori contemporanei.

GIOVANNI BELLINI: Note biografiche — Opere primitive — Penetrazione di forme mantegnesche — Progressiva loro diminuzione — Schiarimento dell'aspetto veneziano del maestro — Trasfusione di elementi antonelliani — La piena espressione della personalità di Giambellino — L'arte senile del maestro e sua forza di rinnovamento — Fasi dello stile belliniano.

Abbiamo premesso alla fioritura pittorica veneziana nel Quattrocento lo studio dell'arte di Antonello, uno dei fautori del progresso veneto. Dopo Mantegna, il grande Siciliano portò a Venezia riflessi dell'arte di Piero della Francesca e impulsi nuovi e fecondi; alla sua volta l'arte veneta si innestò al tronco antonelliano. Perciò, parlato di Antonello, era naturale seguire le diramazioni dell'arte sua nel suo paese, esaminare la coltura che in Sicilia, nel Napoletano e in Sardegna, ovunque si estendeva il regno aragonese, s'era andata formando.

Lo sguardo alla cultura artistica spagnuola in queste terre ci ha dato modo di vedere, al paragone degli altri maestri fioriti in esse, il giganteggiare della figura di Antonello. Studiato questo pittore, era necessario, per vederne l'intera grandezza, girar lo sguardo intorno a lui. Ora, riprendendo il disegno storico, cominciamo a trattenerci sull'arte veneziana, sopra i suoi due corifei, Gentile e Giovanni Bellini.

Principiamo da questi maestri perchè tutti gli altri, i quali formano il gran coro dell'arte veneta, non sono mai del tutto indipendenti da loro. I figli di Jacopo Bellini, che aveva dato a Venezia prima le gotiche raffinatezze di Gentile da Fabriano, poi le forme iniziate alla scienza della prospettiva, tennero lo scettro artistico. Gentile, il maggiore dei fratelli, che portò il nome del Fabrianese maestro di Giacomo, fu, almeno per qualche tempo, l'artista più in pregio della Signoria, ebbe presto onorificenze dall'imperatore Federico III, e fu prescelto per essere inviato a Maometto II. Giovanni, suo fratello naturale, che sembrava tenuto più nell'ombra, non facile come lui a magnificare l'opera propria, aveva tanta luce in sè da rivestirne, ben più di quel che facesse Gentile per i suoi patroni, tutta la sua terra.

Mentre le condizioni della vita, i fatti esteriori, innalzano Gentile sopra il fratello, questi, per ragione dell'arte, si eleva sopra di lui ed è il vero fondatore della pittura veneziana.

Gentile Bellini,[1] nato nel 1429, seguì nell'arte il padre,

---

[1] Bibliografia recente su Gentile Bellini: Biadego (G.), *Due sonetti di Giorgio Sommariva in onore di G. e Giovanni B.*, Verona, G. Zanchini, 1907; Colvin (S.), *G. B. Skizze für eine Gemälde im Dogenpalast zu Venedig*, in *Jahrbuch der K. Pr. Ksts*, 1892, pag. 203; Diehl (Ch.), *La peinture orientaliste en Italie*, in *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XIX, pag. 5 e 143; Gronau (G.), *Die Bellini*, in *Das Museum*, II, pag. 29; Hadeln (v. J.), *Zu G. B. i. d. Nat. Gall. in London*, in *Rep. f. Kunstwissenschaft*, XXX, 1907, pag. 356; Ludwig, in *Jahrbuch der K. Pr. Ksts.*, 1903; Luzio (A.), *Disegni topografici e pitture dei Bellini*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1888, pag. 276; Martin (J. R.), *New original and oriental copies of G. B., found in the East*, in *Burl. Mag.* 1910, aprile, pag. 5; Id., *The Miniature by G. B. found in Constantinople*, in *Burl. Mag.*, 1907, pag. 115; Molmenti (P. G.), *I pittori Bellini*, in *Nuova Antol.*, vol. XVI, serie III, fasc. 16 luglio 1888; Id., *I pittori Bellini*, in *Arch. veneto*, anno XVIII, 1888, nuova serie, fasc. 71; Müntz (E.), *La colonne théodosienne à Constantinople d'après les pretendus dessins de Gentile Bellini conservés au Louvre et à l'Ecole des Beaux-Arts*, in *Revue des études greques*, Paris, 1888; Paoletti (P.), *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli* XV *e* XVI, Padova, 1894; Ricci (C.), *G. B. a Costantinopoli*, in *Nuova Antologia*, 1912, pag. 177; Roujon (H.), *G. B.*, in *L'Art et les Artistes*, 1909, pag. 155; Rovere (A. della), *G. B.*, in *Arte e Storia*, XXVI, 1907, pag. 52; Sarre (F.), *Eine Miniatur G. B. gemalt* 1479-80 *in Konstantinopel*, in *Jahrb. d. preuss. Kunstslgn.*, 27, pag. 302; Id., *The Miniature by G. B. found*

e fu poi dominato da Andrea Mantegna, che nel 1453 sposò Nicolosia, sorella di lui. Sotto l'influsso mantegnesco, risentito dagli affreschi degli Eremitani, Gentile eseguì le ante d'organo di San Marco.

Nel 1465, le sue tendenze personali si determinano appieno nel *San Lorenzo Giustiniani* della Galleria di Venezia. Da quest'anno fino al 1469 abbiamo diverse notizie del pittore, non un'opera certa. Sappiamo che nel 1466, per la scuola grande di San Marco, nella quale aveva già eseguito due *teleri* con istorie bibliche Jacopo Bellini e altre due Francesco Squarcione, Gentile si obbligava a dipingere due *teleri* rappresentanti *la sommersione dell'esercito di Faraone* e la *fuga del popolo d'Israele nel deserto.* La scuola di San Marco, rimasta pienamente soddisfatta dell'opera del padre di Gentile, s'impegnava di dare a lui uguale o maggiore compenso, secondo che, al confronto della paterna, avrebbe fatto opera uguale o maggiore. Questi patti bastano a dimostrare che Gentile Bellini sostituì Jacopo nella continuazione del ciclo delle istorie da lui e dallo Squarcione cominciate.

Creato cavaliere e conte palatino nel 1469 dall'imperatore romano Federico III a Venezia, non s'incontra se non nel 1471, nominato, insieme col fratello Giovanni, da Elisabetta Morosini Frangipane, la quale scriveva da Veglia a Marco Morosini perchè facesse che i due fratelli pittori insegnassero « la rason del desegno a pre Domenego nostro ». Questo documento fa supporre che in quell'anno i due fratelli tenessero comune bottega. Nel '74 Gentile viene inca-

in Constantinople not a Portrait of Sultan Djem, in *Burl., Mag.* XV, 1909, pag. 237; SCHAEFFER (E.), *Bildnisse der Caterina Cornaro*, in *Monatshefte fur Kunstwissenschaft*, IV, 1911, pag. 12; SCHEFER (Ch.), *Note sur un tableau du Louvre, naguères attribué à G. B.*, in *Gaz. des B. A.*, 1895, II, pag. 20; SEGARIZZI (A.), *Una poesia in onore di Gentile Bellini*, in *Nuovo Arch. veneto*, nuova serie, vol. XXVII; THUASNE (L.), *G. B. et Sultan Mohamed II. Notes sur le séjour du Peintre venitien a Costantinople* (1479-1480), Paris, 1888; VENTURI (A.), *Epigrammi in onore di Giovanni e di G. B.*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1889, pag. 43; ID., *I quadri di scuola italiana nella Galleria nazionale di Budapest*, in *L'Arte*, 1900, pag. 218; VENTURI (L.), *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1907.

ricato di riparare le pitture guaste nella sala del Gran Consiglio, e nel '76 dà il disegno ad Antonio Rizzo per lavori a bassorilievo destinati alla scuola grande di San Marco. Gentile Bellini in quell'anno era decano della scuola, e, in tal qualità, aiutava gl'intendimenti della Congregazione, dando al Rizzo i disegni per l'ornamento d'una loggetta e d'una porta che metteva in essa. Ed eccoci all'anno 1479, quando l'oratore di Maometto II domandò alla Signoria un pittore abile nel far ritratti; avendo essa prescelto Gentile, questi si recò a Costantinopoli, ove dipinse per il Sultano una veduta di Venezia, il ritratto ora nella collezione Layard, e scenette erotiche negli appartamenti privati del tiranno.

Dal 3 settembre 1479, giorno della partenza da Venezia, dimorò a Costantinopoli fino al novembre del 1480, più di un anno; ebbe parecchi doni, il titolo di *bey* e una lettera di raccomandazione per la Signoria di Venezia: la sola domanda rivolta da Gentile a Maometto, che gli faceva ampie e generose offerte di guiderdoni. Un altro lungo periodo di silenzio si stende dall'80 all'87, in cui la Signoria ordinò un pagamento a Gentile per il ritratto del doge Marco Barbarigo.

Nel 1489 il pittore sottoscrisse un testamento della moglie del Mansueti suo scolaro, e il 15 di luglio 1492 Gentile Bellini, anche per il fratello Giovanni, ammalato, mosso « da inspiration divina più presto che umana... non per cupidità de guadagno, ma solum a fin et affecto chel sia laude e trionfo de l'omnipotente dio... » si offrì di dipingere le tele nell'albergo della scuola, essendo state distrutte da un incendio quelle eseguite anteriormente al 1485; si diceva avido di dar principio al lavoro per sua devozione e per memoria del padre che aveva adornato la scuola. Nell'anno stesso, il tagliapietra Moro s'intese con Gentile, guardiano del mattino nella scuola suddetta, per diversi lavori. Nel 1493, Francesco Gonzaga, marchese di Mantova, fece chiedere a Gentile il ritratto del doge Agostino Barbarigo e le vedute

del Cairo e di Venezia: il ritratto doveva esser cominciato l'8 dicembre, lo schizzo della veduta del Cairo fu portato a Mantova il 22 di quel mese; la veduta di Venezia, già eseguita dal padre, fu mandata a prestito per esser copiata dai pittori di quella Corte. Nel 1496 datò uno dei tre *teleri* eseguiti per la confraternita di San Giovanni Evangelista, la *Processione in piazza di San Marco*, e la sottoscrisse così: « Gentilis Bellini Veneti equitis, crucis amore incensus opus ». Nel 1500 compì l'altro del *recupero della Reliquia*, nell'anno seguente il terzo rappresentante il miracolo della *liberazione da febbre* di Pietro da Lodovico.[1] Nei primi anni del Cinquecento fece il ritratto di Caterina Cornaro, regina di Cipro, prima da lui sommariamente effigiata in una di quelle tele. Non si hanno più notizie del pittore se non in atti testamentarî. Per il Gonzaga, nel '97, doveva eseguire la veduta di Genova; per la scuola grande di San Marco, nel 1504, si obbligava di fare una gran tela, *la predica del Santo*, « in testa de lalbergo... de più perfetion e bonta che non e quelo de lalbergo de San Zuane (Evangelista) ».

Iniziava così le pitture promesse sin dal 1492, e non finì neppur quella, poichè il fratello Giovanni, per adempiere al desiderio da lui espresso nel testamento, la compì dopo la sua morte. Scrisse le sue ultime volontà nel 1506, lasciando al fratello, purchè desse termine all'opera propria, oltre i compensi della scuola, il libro dei disegni del padre; e alla scuola legò un musaico rappresentante una Madonna, alla chiesa di San Gemignano un gran quadro con altra Madonna, a' suoi garzoni i disegni con vedute di Roma. Il 23 febbraio 1507 fu sepolto in San Giovanni e Paolo.

---

[1] Le date del 1500 e 1501 per il secondo e il terzo *telero* sono indicate nella storia pubblicata in Venezia con questo titolo: « Questi sono li miracoli della Croce di cristallo | della scuola di M. San Zuane Evangelista proceduti perchè in essa è del vero legno della croce | sopra la quale M. Jesu Cristo portò passione e morte » (In Venetia MDXL).

* * *

Nelle ante d'organo della basilica marciana Gentile ci appare preso dagli esemplari mantegneschi: disegnando San Marco e San Teodoro sotto un grande arcone, s'ispira alla scena dell'andata di Giacomo al supplizio nella cappella degli Eremitani, senza sentire la solennità, la classica grandiosità del Mantegna. Nella scala delle opere di Gentile, questa rimane all'ultimo gradino. Eseguendo sportelli d'organo, egli si trova davanti al problema decorativo; ma il pittore che vedeva tutto con l'occhio del ritrattista, e solo nel campo del ritratto poteva raggiungere durevole fama, non era adatto a finezze ornamentali. I rosoni del sottarco, le venature dei marmi, il pendulo festone di grosse frutta, rivelano in Gentile una natura non sensibile alla gioia dell'ornamentazione, tanto viva nei Veneziani; ogni cosa invero è riprodotta superficialmente, con molta materialità: l'armatura di San Teodoro (fig. 118), a metalliche borchie come squame di pesce, fascia le gambe contorte senza che la luce ne tragga scintillii. Egli vorrebbe atteggiare arcuato il corpo nel suo movimento, segnarne ondulate le linee, volgendo il torso del Santo in direzione contraria alle gambe; ma inabile sempre ad ottenere la forma, e dotato di una scienza prospettica molto superficiale, aggranchisce, contorce le braccia e segna sproporzionate le spalle; imitando l'effetto di veduta dal sotto in su del Mantegna in quell'affresco, raccorcia le gambe gonfiandole; perfino il disco si aggira male intorno alla testa volta di tre quarti. Le grandi statue del Mantegna, i suoi personaggi romani scolpiti nella pietra, sembrano ridotti a insegne per la teatralità del gesto; e il volto dai lineamenti grossolani nulla esprime. Migliore il San Marco (fig. 119), perchè più direttamente ispirato al Mantegna; ma a contrastare alle ricerche dello stile del cognato, si opponevano certe forme imparaticce: per esempio, il modo di segnare in grossi

Fig. 118 — Venezia, Basilica di San Marco.
Gentile Bellini: Anta d'organo, *San Teodoro* — (Fot. Anderson).

cordoni a forma di fibbia le rughe della fronte e goticizzare i contorni delle orlature del gran manto stampato sulle carni alla mantegnesca. Anche nelle facce a rovescio di queste ante, l'artista, abbandonato il fondo architettonico, prova a render la grotta di San Girolamo e il paese montuoso della Vernia, nel quale San Francesco riceve le stimmate, ma si mostra incapace a coordinare linee, a creare uno sfondo. I cumuli montani nel paese del San Francesco (fig. 120) sembrano lastricati, le rupi s'innalzano come tante stele o grandi asce di pietra appuntite. Ancora il paese ritrae quello di Jacopo Bellini e i monti conici a gradi non si sono ancora mutati negli altri a gironi di Andrea Mantegna. Tutto mostra inettitudine a costruire; e così l'architettura della chiesuola che si vede tra i monti ha la lunetta sulla porta centrale non ampia quanto la luce di questa, e le finestre laterali sono di sperticata lunghezza; anche il disegno prospettico delle mensolette del timpano è mal riuscito, perchè esse si volgono tutte in un medesimo senso. Con questa incertezza di mezzi, il pittore non poteva riuscire a determinare i sacri personaggi: San Francesco, con la testa di sparviero uscente dal cappuccio, non parla di pietà guardando in alto a Cristo bambino in forma di crocefisso con ali di cherubo. A ogni modo, quella testa stilizzata, segnata dallo stiramento dei muscoli e contornata dalla scheletrita mandibola, ci dice delle ricerche di tipo fisionomico di Gentile. Anche nella testa del frate sornione che assiste il beato Francesco, egli persegue i tratti essenziali come se dovesse farne una xilografia. Al San Girolamo (fig. 121), non sorretto più dalla classicità degli esempî di Andrea Mantegna, dà le forme segnate di nero alla grossa, quasi esponesse un cartellone di gran sipario da teatro popolare.

In questo momento in cui combina le forme del padre con quelle del Mantegna, senza l'erudizione del primo nè la scienza del secondo, Gentile dipinse la Madonna col Bambino benedicente due coniugi adoratori, che si vedono a mezza

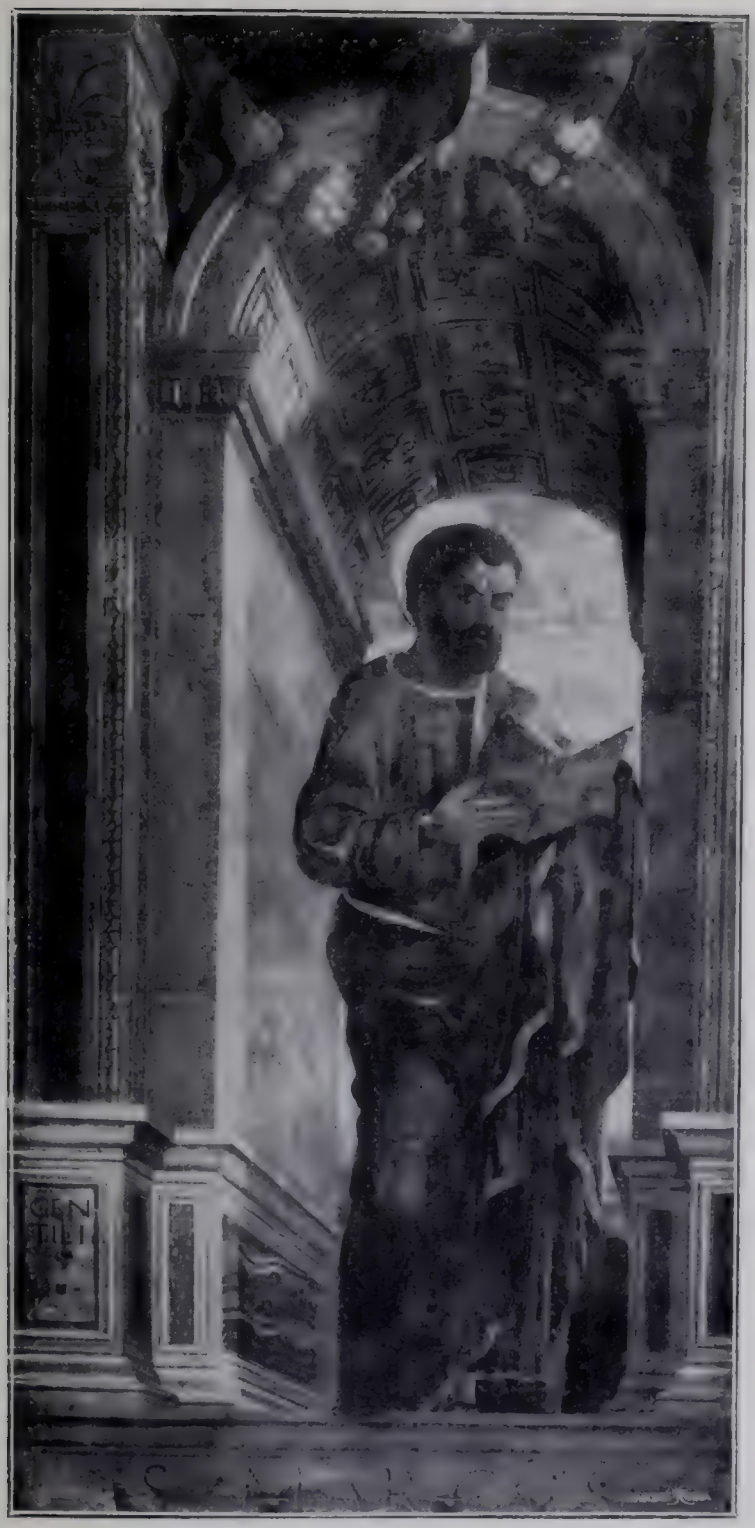

Fig. 119 — Venezia, Basilica di San Marco.
Gentile Bellini: Anta d'organo, *San Marco* — (Fot. Anderson).

Fig. 120. — Venezia, Basilica di San Marco.
Gentile Bellini — Anta d'organo, *San Francesco*. — (Fot. Anderson).

Fig. 121 — Venezia, Basilica di San Marco.
Gentile Bellini: Anta d'organo, *San Girolamo* — (Fot. Anderson).

figura, nel Museo di Berlino (fig. 122). Anche qui il pittore, mal destro negli scorci, contorna le figure di grossi segni neri e le parti in luce di bianchi cordoni; solo nei due ritratti, conformati agli esempî paterni, si trova, sia pure affatto superficiale, la designazione tipica della fisonomia superba.

Nel 1465, quando dipinse il gran quadro del beato Giustiniani, con angeli e adoratori (fig. 123), Gentile non aveva ancora perduto le reminiscenze mantegnesche, ma se nei particolari non mostrava tuttavia di avere afforzata la propria natura, nelle figure principali, specialmente nella testa del beato Giustiniani (fig. 124), rendeva con pochi segni un lampo di vita. Ancora adornano l'alto festoni di frutta legati da nastri serpeggianti, quali abbiamo già veduto nelle ante d'organo, a seconda degli esemplari padovani; ancora i chierichetti, che tengono, l'uno la croce astile, l'altro la mitra, son tagliati nel legno e stuccati prima che la forma abbozzata abbia ricevuto finimento. Quei due chierici, così formati e incassati nelle tuniche dai lunghi cannelli, sono ancora padovani d'aspetto, poco mobili e mal piantati sulle gambette torte, col busto come corazzato e le braccia male attaccate e fuor di proporzione. I due adoratori corpacciuti, scoperto del grosso cappuccio il capo, giunte le legnose mani, pregano genuflessi il primo patriarca di Venezia, che domina tutto il quadro con la lunga, eretta persona, avviluppata come entro una campana nel rigido camice bianco a cannelloni.

Debole costruttore di corpi, Gentile li nasconde sempre entro le vesti, e, inabile a trovar forme decorative, copre di fitte piegoline la gran cappa del patriarca e il gran braccio attaccatovi sopra, e circonda il nimbo come di acute pinne di delfino; ma riesce a renderci l'espressione ieratica del beato con gran forza incisiva. La xilografia si vela di leggere tinte che coprono quasi di una cartilagine il volto ossuto, scheletrito del Santo; s'incurvano i cordoni delle fitte rughe sulla fronte, s'incava il piccolo occhio sotto l'ar-

Fig. 122 — Berlino, Friedrich Museum.
Gentile Bellini: *Madonna col Bambino e due adoratori*
(Fotografia Hanfstaengl).

chivolto delle sopracciglia, la pelle si tira in una grinza sul naso aguzzo; cade il labbro superiore, rientrando nella bocca sdentata, sull'inferiore grosso e duro, che scende obliquo sul mento massiccio; la guancia s'infossa stirata sotto lo zigomo, e la linea del mento s'inarca per la tensione dei muscoli del collo. Non vi è la precisione anatomica, non la realistica esattezza; ma quella convenzione, con la sommarietà dei tratti, anzi con un'astrazione dalle forme della decrepitezza, rende meglio la natura esausta del vecchio patriarca, come l'affanno dell'ultim'ora, lo sforzo di sollevare ancora una volta la mano benedicente il suo popolo.

Da questa tempera guasta dall'acqua si passa al ritratto (fig. 125) vivacissimo di Maometto II, il quale. su fondo nero, con pelliccia avana, manto rosso e turbante bianco, è rappresentato quasi di profilo, di là da un parapetto, su cui si stende un tappeto a ricami gemmato, e si alza una cornice centinata che include la figura.

I restauri hanno tolta vivezza all'antica colorazione, ma il valore spirituale dell'opera appare sotto i guasti, e lo spirito sensuale del Sultano si svela negli occhi languidi, spenti, nelle carni esangui, nella bocca vorace.

Purtroppo le ridipinture non ci permettono di veder chiaramente i progressi del pittore, ma si può notare come il suo senso decorativo non fosse gran fatto aumentato. Verso gli angoli superiori del quadro, tre corone per parte, indicanti gli imperi di Costantinopoli, di Iconio e di Trebisonda, stanno su fondo nero, come segno araldico staccato da tutto il resto. Sul parapetto, dietro a cui si vede il Sultano, s'innalzano due pilastri sui quali gira un arco; ma i pilastri dell'arco non si connettono con alcuna architettura nè di loggia, nè di edificio: forman finestra, e sono semplice contorno alla figura. Assai più dell'esattezza delle linee in questo ritratto colpisce la grandissima potenza espressiva.[1]

[1] Sul parapetto, sono due cartelli con iscrizione commemorativa; in quello a sinistra le iscrizioni sono due, sovrapposte: una nitida e bianca, l'altra confusa

La Madonna della collezione Mond a Londra (fig. 126), nella quale il pittore firma « opus Gentilis Bellini Veneti equitis » mostra un grado di sviluppo affine a quello che si rileva nel ritratto di Maometto II. Non appaiono più in essa le forme della Madonna di Berlino, intarsiate, poco chiaroscurate, ma altre plastiche, levigate, simili a quelle dell'effige del vizioso sultano. Come in questa, l'architettura si riduce a cornice del gruppo, forma una nicchia marmorea che rimane isolata, lasciando apparire, nelle liste laterali, profili di montagne e alberi allineati con tronchi diritti, vicini l'uno all'altro, così da formare i fitti, nani boschi degli sfondi del primo Quattrocento. La nicchia ove siede la Vergine non è incassata entro il breve tratto di parete, una specie di paravento marmoreo; sui pilastrelli che fiancheggiano il sedile, sono

e rossastra La bianca è l'originale, come dimostra il fatto che è rimasta unica forse dopo ripulitura, nel cartello di destra; ma poichè, dove la sovrapposizione non ha impedito che si leggano ambedue le scritte, si nota fra esse concordanza, si può ritenere che anche le parti rimaste dell'iscrizione rossastra riproducano la scritta più antica. La scritta bianca si legge: T. . . MARISO VICTOR | . . . TOR ORBIS | . . . . . | . . . . CVNCTARIT · E la rossa: T RRAR . . . MARISO VICTOR | DOMATOR ORBIS | SLIN VLTAN INT | HOMET RESVLT | RS VER GIENTI | IS AVR V E | TURÆ CO | VO | PROPRIAM E M | SIMVL. Perciò, confrontando sull'originale le trascrizioni del Cavalcaselle e del Layard, proponiamo la seguente lettura: TERRARUM MARISQUE VICTOR | AC DOMATOR ORBIS | S . . . LIN SVLTAN INT . . . | [MA] AOMETI RESVLTAT | ARS VERA GIENTILIS | MILITIS AVERATI BELINI | NATVRAE CVNCTARIT . . M . . V . . . | V . . O . . . REDVCIT | PROPRIAM E . . . . . M— . . . D SIMVL . . CORE. Nel cartello di destra si legge chiaramente: MCCCCLXXX | DIE. XXV. ME | NSIS NOVEM | BRIS | .

È stata supposta l'identificazione di questo ritratto con quello già esistente nella collezione di Paolo Giovio, a Como. Ma giustamente L. Thuasne la contraddice, osservando le diversità esistenti fra la stampa degli *Elogia vivorum illustrium* pubblicata dal Giovio e tratta dal quadro di sua proprietà, e l'opera della collezione Layard. Anzi, egli ritiene l'esemplare Giovio smarrito, non potendosi neppure identificare con il ritratto del sultano nella galleria di Lord Northwick, il quale è differente dall'incisione gioviana e non appartiene a Gentile. Sir Henry Layard suppone che il ritratto di Maometto sia stato riportato in patria dall'artista per trarne medaglie, nelle quali il sultano è figurato nella stessa posa e con le tre corone indicanti i tre imperi. Bertoldo di Giovanni e Costanzo eseguirono altre due medaglie dello stesso Maometto, ispirandosi alla figura di Gentile, ma rendendola più forte ed energica. Da un prototipo differente da tutti quelli citati deriva l'incisione pubblicata dal Sansovino nella *Historia universale dell'origine et imperio de' Turchi*, 1600.

Fig. 123 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Gentile Bellini: Il *Beato Giustiniani* — (Fotografia Alinari).

due pigne chiuse tra foglie stilizzate; sui gradini della base si stende un ricco tappeto persiano, ricordo dei viaggi di

Fig. 124 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Gentile Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

Gentile in Oriente. Come prospettico, il pittore si mostra debole, tanto nel disegnare l'arco raggiato da fusi sulla

nicchia, quanto i canaletti del catino a conchiglia. Egli non ci presenta più la Vergine in un povero e liscio mantello,

Fig. 125 — Venezia, Collezione Layard.
Gentile Bellini: *Maometto II* — (Fotografia Anderson).

quasi che i viaggi in Oriente avessero desto in lui la tendenza allo sfarzo: Maria è regalmente coperta di un manto di broccato a grandi fiorami. La mano che s'accosta al corpo

Fig. 126 — Londra, Galleria Mond. Gentile Bellini: *Madonna.*

del piccolo Gesù, senza toccarlo, ha ancora la forma dura e contorta che si vedeva nella precedente Madonna; ma nei lineamenti del volto, nello sguardo mite degli occhi neri, è una ricerca d'idealizzazione, nuova finora all'arte di Gentile. Questa ricerca si nota anche nella testa del putto malinconico, povero di struttura nel nudo, ben proprio dell'artista che sentiva sempre la necessità di nascondere sotto il pesante involto delle grosse vesti l'inconsistenza dei corpi. Per dipingere il corpo del fanciullo, egli sforza il rilievo, e ne risulta un gran fantoccio imbottito di stoppa, senza ossatura.

* * *

Rivediamo Gentile dopo sedici anni in tre opere grandiose eseguite per la confraternita di San Giovanni Evangelista, nel ciclo dei *Miracoli della Santa Croce*, la reliquia venerata a Venezia. Datata 1496 è la *Processione della reliquia in piazza San Marco* (fig. 127). Sulla grande piazza, con lo sfondo della basilica, splendente di marmi, di musaici e d'oro, passa la processione che esce dalla porta della Carta.

Musici e cantori (fig. 128) precedono i confratelli che in lunga schiera, muniti di ceri accesi con candelabri o senza, s'avanzano lentamente formando corteo alla reliquia portata da altri confratelli, sotto un baldacchino di velluto con stemmi pendenti e monogrammi (fig. 129). Seguono in distanza trombettieri innanzi al corteo del doge e dei senatori che avanzano regolarmente fuor dalla porta della Carta (fig. 130). Di contro alla processione del doge e della Signoria, davanti alle Procuratie, a sinistra, vedonsi in piccole proporzioni nuove schiere di confratelli con bandiere e gonfaloni, preceduti da molti altri in bianche tonache e tocco bianco, fermi e disposti su due linee parallele. Alla processione fa ala il popolo, mentre nella piazza rimasta vuota, davanti alla basilica, si formano capannelli di gente. La composizione è divisa per metà dalla linea che passa nel mezzo della porta centrale di

Fig. 127. Venezia, Galleria dell'Accademia. Gentile Bellini: *Processione in Piazza San Marco.*
(Fotografia Anderson).

San Marco, e il lungo fronte della basilica trova la parallela nella gran fascia d'uomini in primo piano. Questa è stata particolarmente studiata dal pittore, mentre le ali della processione, fitte di macchiette, più piccole quelle a sinistra di quelle a destra, sono fatica del Mansueti. Per la prima volta nella pittura italiana è riprodotta con esattezza scrupolosa una veduta interna di città con edificî, rappresentati non fantasticamente, bensì nei loro particolari, senza minuzie di miniatore. Nulla è trascurato, nè musaici, nè bassorilievi, nè statuette, e se la luce avesse avvolto l'atmosfera d'oro della basilica, avremmo avuto in questo quadro il precursore delle vedute cittadine elaborate a Venezia nel Settecento. Il pittore dei *ritratti* di Venezia, del Cairo e di altre città, ci ha dato un esempio della cura topografica nelle sue piazze. Gentile Bellini con l'esattezza che mise nel riprodurre ogni parte delle Procuratie, le lesene del campanile, la policromia del palazzo ducale e la loggia coi grandi quadrilobi, riproduce l'imponente sfilata. I cantori, coi loro quaderni di musica aperti davanti, o non aprono bocca o la succhiudono appena, e i suonatori poco si occupano degli strumenti; dietro alle loro teste si assiepa la folla, e si vedono i volti tondeggianti degli spettatori, quasi tutti di fronte, coi berrettini a cerchio. Poche figure hanno espressione schietta; ve ne sono due: il suonatore dell'arpa, col cipiglio arrogante, l'altro che pizzica il liuto, compreso dalla sua importanza, del suo diritto d'anzianità, del suo posto mantenuto da tanti anni nella processione (fig. 131). In queste due figure Gentile Bellini, nella ricerca dei tipi, rasenta la caricatura, mentre, in quasi tutte le altre stampate attorno, segna un tipo astratto di spettatore. Nel corteo dei portatori della reliquia della Santa Croce il pittore si prova a rendere il passo strisciato di quelli che precedono il baldacchino, il passo in cadenza degli altri che lo seguono. Uno dei portatori delle aste del baldacchino si volge per regolare il passo; i confratelli, secondo la loro natura, portano i

Fig. 128 — Venezia, Galleria dell'Accademia. Gentile Bellini: Partic. del quadro suddetto — (Fot. Anderson).

ceri: i più devoti lo tengon diritto, altri lo lascian ricadere con noncuranza sul braccio, altri lo puntano come un bastone.

Nonostante queste ricerche del movimento, l'artista riuscì solo a indicarlo, perchè, abituato a segnar diritte le figure, a piantarle come piuoli alla maniera di Jacopo suo padre,

Fig. 129 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Gentile Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

non sapeva scostare se non a fatica alcun membro dal fusto. In tutta questa parte vi sono varii tipi fra tante teste di convenzione, e si nota qua e là una punta di umorismo: il grasso confratello dietro il baldacchino, nella rigonfia gonna, prende l'aspetto di una vecchia massaia (fig. 132), e il quartultimo a destra, col berretto di traverso, sembra rider di sè a vedersi vestito della cotta bianca (fig. 133). Nella folla assistente alla sfilata sono molte le teste a stampa, tonde, sbarbate, con gran zazzera, lungo naso acuto, e talvolta gli

occhi stretti alla sua radice; ma sono pure ritratti osservati dal vero con penetrazione. Tale ad esempio un vecchio gentiluomo, però in parte ridipinto, che sembra guardar la scena con aria di critico, il prelato di garbo, faccendiere, due vecchi lupi di mare, un ben pasciuto curato. In questi tipi, Gentile trova determinazioni così spontanee, così facili, da preludere

Fig. 130 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Gentile Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

al Cinquecento, mentre in molti casi pare che si contenti di ripetere macchinalmente il modulo antonelliano.

Poca vita è nella gran festa veneziana; tutti i corpi son chiusi entro le lunghe vesti, che si reggono da sè coi loro pesanti cannelloni allargati a campana; e il popolo che forma siepe è una successione di teste che a fatica e quasi simmetricamente si dispongono, una presso l'altra, una dietro l'altra, senza che tra esse si frapponga alcuna distanza, come se tutte fossero su uno stesso piano. Dietro quel gran pa-

rapetto della folla, il pittore, per romperne la linea superiore, ha fatto emergere alcune teste e alcuni busti, che

Fig. 131 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Gentile Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

sembran di figure lunghissime, sperticate, tanto quelle teste e quei busti sono agglomerati alla folla.

La difficoltà a render la distanza derivava anche da quella di scorciare; e spesso invero i toraci si spianano lar-

Fig. 132 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Gentile Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

ghissimi senza seguire il movimento del capo, e qualche volta le vesti cadono giù, come da un attaccapanni. L'antica

mancanza di studio riappariva anche nelle opere della vecchiaia, dove l'esattezza stava alla superfice, così che la modernità nell'arte di Gentile, anche tardi costretto a ripetere, come per forza d'inerzia, le forme sui vecchi canoni di Jacopo Bellini, par che baleni naturalmente solo in qualche volto. La sua vivezza, il suo spirito di osservatore, l'umorismo veneziano stavan compressi dalle antiche formule, impotenti a svolgersi per la povertà degli studî.

Nel 1500, già compiuta la scena della processione, eseguì l'altra del *ritrovamento della reliquia nell'acqua d'un canale* (fig. 134). La scena avviene davanti al ponte presso San Lorenzo, nel mezzo del quale è eretto un alto gonfalone. Il ponte è tutto popolato dai confratelli della Santa Croce e piantato d'alberelli (fig. 135).

Di sotto all'apertura trifora del ponte passano gondole con prelati e personaggi varii ansiosi del rinvenimento. Alla sinistra del ponte assiepansi i candelabri de' confratelli, che scendono verso la banchina, sulla quale due di essi s'inginocchiano; dall'altra parte, matrone con Caterina Cornaro a capo, e dietro i prìncipi, di cui il pittore aveva ricordo, tra essi perfino un sultano; poi gentiluomini e gentildonne, tutte in abiti di festa, cariche di collane e di perle (fig. 136). Sopra l'acqua, nel primo piano, l'artista fa stendere lunghe tavole per chiudere a forza la scena, e vi fa inginocchiar da uno dei lati una vecchia e una giovinetta, dall'altro una schiera di magnati veneziani (fig. 137).

Tutti dall'alto del ponte, dalle banchine, dalle gondole, dall'improvvisato zatterone, guardano il confratello a galla, che impugna l'asta del reliquario mostrandolo ai fedeli. Altri tre confrati nuotano verso lo scopritore; un moro sta per slanciarsi da un palanchino nell'acqua; alcuni gondolieri trattengono i remi, uno di essi si leva devotamente il berretto. Qui Gentile Bellini segnò un progresso sulle opere precedenti. Pare che la solennità dell'avvenimento gli faccia tacere lo scherzo, lo forzi a raffinare gli aspetti, a far pio-

vere un po' di grazia sulle espressioni dei gondolieri. Il pittore arcaistico riappare nelle figure delle fanciulle rappre-

Fig. 133 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Gentile Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

sentate come donne in piccolo, nella schiera delle matrone segnate di compasso, e l'incompleto prospettico continua a

non far girare i torsi imbottiti o a piallarli come tavole e a disegnar la folla a gradi. Gentile sembra rinvigorire le sue ricerche di tipo nel confratello che ritrova la croce, nell'altro divoto che dalla prua di una gondola, giunte le mani, adora, e, più che nelle teste dei due confratelli, piena l'una di entusiasmo, l'altra di raccoglimento, il pittore insiste nella determinazione dei tipi veneziani che stanno ginocchioni sulla zattera. Quei tipi derivano da uno stampo generale, hanno gli occhi piccoli infossati e tagliati obliquamente, il naso ricurvo con grossa punta, il labbro superiore diritto, l'inferiore sporgente, il mento tondo con la pappagorgia. Sono segnati con rigore di profilo, quasi che il Bellini nel volgerli alquanto, temesse di perder l'equilibrio dei lineamenti, che perde difatti quando, girando le teste d'un tre quarti scarso, fa che gli occhi si stringano alla radice del lungo naso, e gli aspetti divengan scimmieschi. Quei profili sembran ricavati per esser tradotti in cera e gettati in bronzo entro il circolo di una medaglia.

Gentile Bellini, che aveva già tradotto in medaglia il ritratto di Maometto con rigor di contorni, rappresentò prima un vecchio conscio della propria potenza, poi un aristocratico signore (fig. 138), un borioso mercante, un gaudente bonario, un astuto ipocrita (fig. 139). Nelle figurette sul ponte lasciò sbizzarrire il debole scolaro Mansueti, ed egli cercò nello specchio glauco delle acque serici riflessi di luci e il gaio riverbero dei colori.

Il terzo *telero* del 1501, con la rappresentazione del *miracolo per cui Pietro de' Ludovici guarì di febbre quartana*, servì di pretesto a Gentile Bellini per rappresentare l'interno d'una chiesa con un alto ciborio entro un'abside (fig. 140); ma quell'architettura non è segnata con giustezza, nonostante la facilità concessa dalla simmetria; e gli assistenti al miracolo, che sono nella chiesa, forman gruppi di satelliti; gli uni stanno in colloquio, altri guardano innanzi a sè, come verso il pittore che li ritragga. Vi è anche l'episodio di un genti-

Fig. 134 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Gentile Bellini: *Il ritrovamento della reliquia della croce* — (Fot. Anderson).

Fig. 135 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Gentile Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

luomo che fa l'elemosina a una vecchietta divota; e tutto questo ci distrae dal guardare l'orante davanti all'altare in attesa della grazia divina. Anche l'architettura del gran ciborio e dell'abside nega spazio alla rappresentazione, che sembra soffocata da quella gran massa marmorea.

Questi due ultimi, al paragone dell'altro anteriore ese-

Fig. 136 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Gentile Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

guito nel 1496, hanno unità maggiore della scena e un accresciuto movimento delle figure, le quali sembrano uscire fuor dalle linee a perpendicolo e slargarsi di forme.

* * *

Quando dipinse Caterina Cornaro nel quadro del *ritrovamento della reliquia*, Gentile ne indicò in modo sommario

i lineamenti, ma qualche anno più tardi ritrasse la regina nel quadro ora nella Galleria di Budapest (fig. 141), con un realismo velato nel grande dipinto.

Maestosa è la figura avvolta in una rete di catenelle, col velo disposto come un elmo a visiera alzata, tutta coperta di perle e di rubini, con vesti a ricami e a quadrettature;

Fig. 137 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Gentile Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

una cuffia a laccetti annodati le copre il capo; un diadema azzurro vi gira intorno coi groppi di Salomone, e una catenina d'oro lo traversa; tra il diadema e la cuffia s'imposta la regale corona gemmata; collane di perle s'intersecano sul collo con una catena che cade sul seno, e termina con un cornetto e una grossa perla a ciondolo. Questo ritratto, non adulatore, rende la precoce vecchiaia, la formosità sfiorita e la stanchezza invadente, in quel simulacro della regina di Cipro, di Gerusalemme e di Armenia. Invece di adulare,

si può credere che, nonostante la maggior finezza del tratto, Gentile Bellini, non potendo sottrarsi alle abitudini del segno, abbia reso più sensibile il decadimento della regina, famosa per la sua bellezza. Fece però del suo meglio per fornire un'idea della nobiltà dello sguardo velato di tristezza, della piccola bocca, delle guance delicate.[1]

L'ultimo quadro, *la predica di San Marco* (fig. 142), iniziato da Gentile e compiuto dal fratello Giovanni, è così guasto da restauri da rendere difficile, per non dire impossibile, la distinzione della parte avuta dai due fratelli. La distribuzione è simile a quella della *processione*, con la gran basilica nel fondo e l'ampia zona di figure nel davanti. Questo concetto di Gentile, da lui stesso sviluppato nella coloritura del tempio, delle torri, dei minareti, dell'obelisco, delle case arabe, fu probabilmente appena disegnato nelle figure del popolo che assiste alla predica di San Marco; le teste in gran parte prendono una quadratura più propria di Giovanni che non di Gentile. Meglio mantenute secondo il disegno furono probabilmente le figure delle donne arabe accoccolate, quella dell'araba in piedi, con la veste a cannelli, e qualche altra di turco, reminiscenza del viaggio a Costantinopoli, nella composizione generale.[2]

---

[1] A sinistra del quadro, in alto, è una tabella, recante la scritta: CORNELIA GENVS · NOMEN FERO | VIRGINIS QVAM SYNA SEPELIT | VENETVS FILIAM ME VOCAT SE | NATVS : CYPRYSQ (*ue*) SERVIT NOVEM | REGNOR (*um*) SEDES · QVANTA SIM | VIDES, SED BELLINI MANVS | GENTILIS MAIOR · QVAE ME TAM | BREVI EXPRESSIT TABELLA. Il Vasari parla di un ritratto di Caterina Cornaro, eseguito da Jacopo Bellini, ma certo prese equivoco, e attribuì a Jacopo, morto in età da non poter ritrarre Caterina avanzata negli anni, il dipinto di Gentile. Certo è che in casa Cornaro si vedevano opere dei due fratelli e anche il ritratto di Giorgio, fratello di Caterina, del quale diceva Giorgio Cappello, piangendolo defunto: *quam enim decora forma fuit, quanta oris maiestate! qua totius corporis pulchritudine!* Nella casa dei Cornaro forse il Vasari vide l'effige di Caterina, fra le altre dei Bellini, e l'attribuì al padre loro, mentre, come dice il Colbertaldi, la dipinse Dario da Treviso. Secondo il Vasari, anche Giorgione eseguì il ritratto della regina di Cipro, nata nel 1454. Questa data ci permette di assegnare l'opera di Gentile agli ultimi anni della sua vita, poichè la regina di Cipro nel ritratto appare almeno cinquantenne.

[2] Altre opere attribuite a Gentile Bellini: LONDRA, Nat. Gall.: *S. Pietro Martire* (opera di un seguace tardo di Giovanni Bellini); ID., Id., *Ritratto di matema-*

Figg. 138 e 139 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Gentile Bellini: Particolari del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

* * *

Questa scarsità d'opere non impedisce di farci un'idea delle tendenze dello spirito e dell'arte del pittore. Educato dal padre Jacopo, ligio ai metodi che avevano fatto il loro tempo, si trovò in gran contrasto per la diffusione delle forme neo-classiche che venivan dalla terraferma, e, per mezzo di Andrea Mantegna, divenivan familiari nella sua casa. Questi, accettati gli esempî di Jacopo, li trasportò in un ambiente romano, li incorporò nelle pietre e nei marmi. Gentile Bellini volle seguire il cognato, ma, servendosi delle sue convenzioni, dipingendo le ante d'organo di San Marco, tradusse le statue mantegnesche in simulacri di carta. Le convenzioni apprese nella bottega paterna non si applicavano al nuovo, senza che gli schemi lineari e i semplici mezzi si complicassero: Jacopo, uscito dal gotico del Fabrianese, indicò il rinnovamento con un sistema di perpendicolari e di parallele, con una convenzione di quadrettatura delle composizioni pittoriche; e il figliuolo non uscì da quelle linee, da quelle bacchette piantate come per prendere la giusta misura di distanze e di spazî.

Nel 1465, dipingendo il beato Giustiniani e i suoi adoratori, mostrò ancora il contrasto fra la maniera ereditata e quella che da Padova si era sparsa a Venezia. Con gli antichi metodi creò il capolavoro nell'immagine del Beato; coi nuovi intagliò irregolarmente nel legno, abbozzò grossamente, gonfiò con istucco e corpi e vesti. Nel continuare

---

tico (opera di un pittore affine al Lotto); MONACO, Galleria: *Ritratto di giovane* (di caratteri antonelliani, non di Gentile) MONOPOLI (nelle Puglie), Cattedrale: *San Girolamo e un divoto* (assegnata dubitosamente a scuola senese da G. FRIZZONI, in *Bollettino d'Arte*, 1914; con poco fondamento a Gentile Bellini dal BORENIUS, in nuova ed. di CROWE e CAVALCASELLE, *History*, vol. I); PARIGI, Louvre: *Due teste* (della scuola di Giovanni); ID., Id., *Ricevimento di un ambasciatore veneto al Cairo* (opera probabile di Vittor Belliniano); VENEZIA, Museo Correr: *Ritratto del doge Francesco Foscari* (alterato da restauri, ma probabilmente originale di Gentile Bellini); IBID., Coll. Layard: *L'Adorazione dei re magi* (opera d'un seguace di Gentile e di Giovanni Bellini).

Fig. 140 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Gentile Bellini: *Miracolo della Santa Croce* — (Fotografia Anderson).

la maniera antica, il maestro con pochi mezzi lasciò l'impronta della bontà, della pietà, della fede del primo patriarca di Venezia; e non si possono discutere quei mezzi alla stregua della realtà, perchè, sull'inosservanza delle leggi dell'anatomia, governa il tratto che incide il mormorio di uno spirito nel momento di lasciare la terra e salutarla benedicendola nel nome di Dio. Ma quando, definita la immagine del Beato, scese a plasmare chierici e adoratori, il segno che voleva ridursi alla padovana non gli servì più, e corse, nonostante i suoi sforzi, a segnare i busti degli angioli quasi fossero di manichini, a coprirne come in una scatola i piedi mal piantati, a tracciare il ventre globoso dell'adoratore di sinistra. Ciò rende evidente che il nuovo, rappresentato con le vecchie convenzioni, appariva esagerato e scorretto. Era come un'architettura mancante di fondamenta, di travi e di catene, che si piega qual giunco, strapiomba e rovina.

Jacopo Bellini aveva fatto in disegno il maggiore sforzo di rappresentar nella sua varietà, nel suo via vai lungo le scene evangeliche e bibliche la folla; e il figlio Gentile ne fu il fedele continuatore. Ma coi birilli di Jacopo non si poteva rendere nè la verità delle masse, nè il movimento. Invano Gentile si provò a rompere le rassegne figurate, chè la prospettiva gli mancò, e con l'aria la luce, diffusa senza gradi d'intensità, senza splendore di effetto. L'unità venne meno perciò alle rassegne veneziane di Gentile, che lasciano sentire le figure separate o a drappelli, senza il legame dei raggi luminosi, le armonie e il calore della luce. Tutto era fatto a pezzi: figure o edificî appaiono così come nelle vecchie mappe topografiche i monti, i boschi, le valli e i castelli. Vi si presentano nelle entità della loro forma, coi particolari salienti al loro posto esatto, senza che nuotino nell'atmosfera, rappresentino qualcosa dell'effetto prodotto nello spazio, sul fondo di paese e di cielo, nell'animo dell'osservatore: tutto è semplicemente indicato nella mappa, come al suo numero d'ordine.

Quando Giovanni continuò la *Predica di San Marco* del fratello, non solo tolse alla folla l'addensamento forzato,

Fig. 141 — Budapest, Museo di Belle Arti.
Gentile Bellini: *Caterina Cornaro* — (Fotografia Hanfstaengl).

l'appiccicatura dei corpi, la sovrapposizione scorretta delle teste; ma aprì varchi, schiarì gruppi, girò in tutti i sensi gli spettatori, e volle creare contrasti tra le allineate schiere

veneziane dietro al Santo, avvolte in una penombra, e quelle delle donne arabe davanti al pulpito, tutte bianche e battute da luce. Giovanni Bellini non solo compì l'opera del fratello, ma ne perfezionò l'idea.

La mappa topografica s'avvivò, diventò paese. Gentile Bellini, topografo come il padre Jacopo, come lui disegnatore di ritratti, di città, aveva continuato nelle composizioni pittoriche a esprimersi per mezzo di linee. Ma, per la via del ritratto, egli trovò il perfezionamento che non aveva trovato studiando d'imitare il Mantegna o ricordandosi talvolta del forte Antonello. La natura di Maometto II, affralita dai piaceri afrodisiaci, quella di Caterina Cornaro, sfiorita con l'età, sono potentemente resi da Gentile, che però volle darci i ritratti dei due grandi, esprimerci le loro qualità tipiche come in un prospetto storico; e, dove non arrivò il segno, giunsero le tabelle con le elaborate iscrizioni. Dovendo ritrarre il terribile sultano e la regina, che parve in giovinezza Venere tornata a Cipro, fece del suo meglio, affilò la punta del suo bulino; ma non sempre, nei suoi vasti quadri, quella punta fu sottile e fine. Le convenzioni antiche, le quali si trovano ad esempio nel disegno del velo e del sacco lacrimatorio della Cornaro, sono maggiori nelle grandi tele; ma, insieme con molti ritratti eseguiti all'ingrosso, ve ne sono alcuni che meravigliano per la sincerità, la facilità, la verità tipica. Aveva troppo scarsi mezzi per caratterizzare, perseguire i particolari della realtà; ma talora, con pochi tocchi a volo, seppe far balzare vivi i tipi veneziani. Il portatore della reliquia della Croce, quello che si volge ai compagni; il burbero vecchio che sta nella folla sotto al baldacchino; il prelato tra i cantori e portatorcie; il garbato canonico davanti ai portatori della reliquia, sono veramente cinquecenteschi, nella loro determinazione, senza lo sforzo, senza l'attento studio e l'impronta della propria volontà tenace, che Antonello stampò ne' suoi ritratti. E il vecchio suonatore, il grasso confratello che ride di sè e della sua com-

Fig. 142 — Milano, Galleria di Brera. Gentile Bellini: *Predica di San Marco.*
(Fotografia Anderson).

parsa in cotta bianca, il prelato ben pasciuto che si innalza su dalla folla, l'ipocrita della scena del *Rinvenimento della Croce*, ed altri ed altri, sono ritratti veneti che sembrano preludere a tipi goldoniani. Qui sta la grandezza di Gentile Bellini, proprio in quello che la natura, vincendo le convenzioni, s'intromise fra esse come sprazzo di luce.

L'arte di Gentile svelando qualcuno degli aspetti della vita veneziana, si delineò spontaneamente, come per sollevarsi dalla fatica di ripetere forme stantie. Solo per questo fu grande, quale oggidì si crede: alcuni contemporanei, come lo Strazzola, lo ebbero in ispregio, e più tardi il Sansovino nella *Venetia nobilissima* lo chiamò goffo. Il tempo lo innalzò, benchè per riflesso della grandezza di Giambellino, che poco influì sul fratello, se si eccettui per qualche grazia caduta nel quadro del *Rinvenimento*.

Rimase uomo antico sino alla fine, e solo in qualche momento, scrollate le spalle, gettate via le vecchie pastoie e tutta la raccolta zavorra, fu moderno a' suoi tempi e sempre.

Giovanni, figlio naturale di Jacopo Bellini,[1] minore d'età di Gentile, è ricordato per la prima volta in un documento

[1] Bibliografia recente su Giovanni Bellini: Berenson (B.), *La Sainte Justine de la collection Bagatti-Valsecchi à Milan*, in *Gaz. des B. A.*, 1913, pag. 461-479; Id., *Les quatres triptyques bellinesques de l'église de la Carità à Venise*, in *Gaz. des B. A.*, 1913, pag. 191-202; Logan Berenson Mary, *Le nouveau tableau de Bellini au Louvre*, in *Gaz. des Beaux Arts*, a LIV, p. IV, t. VII; Borenius (Tancred), *The Venetian school in the granducal collection, Oldenburg*, in *Burl. Mag.*, 1913, aprile, pag. 25-35; C. (G.), *Un quadro di Giambellino rubato a Venezia*, in *Rass. d'Arte*, 1909, IX, n. 5, p. II; Cantalamessa (G.), *La Resurrezione di Cristo, quadro di G. B.*, in *Arte e Storia*, XXII, 1903, pag. 51; Id., *La Resurrezione di Cristo, quadro di G. B.*, in *Gazzetta di Venezia*, 25 gennaio 1903; Cavazzana (C.), *Cassandra Fedele, erudita Veneziana del Rinascimento*, in *Ateneo Veneto*, a. XXIX, t. II, pagg. 73 e 86; Frizzoni (Gustavo), *Per la reintegrazione della grande pala di G. B. a Pesaro*, in *Emporium*, pagg. 227-230, 1913; Fry (Roger), *G. B.*, in *The Art's Library*, edited by Laurence Binyon, London, 1900; Id., *The Redeemer by G. B., Louvre*, in *Burl. Mag.*, 1912, XXI, pag. 10; Gerola (G.), *Il Giambellino n. 77 del Museo di Verona*, in *Rassegna d'Arte*, 1909, n. IX, pag. 1; Gnoli (U.), *Una*

del 1459, quando aveva compiuta l'educazione nella bottega paterna e già, per il parentado col Mantegna, stretti vincoli artistici nuovi. Tutta la giovinezza del maestro è segnata dalle opere, non da una data; ma molte sono esse, e forman corona sempre più vaga e lucente col crescere degli anni e della libertà dell'artista. Solo nel 1470 la scuola grande di San Marco, che aveva già allogato allo Squarcione, a Jacopo e a Gentile Bellini grandi tele con istorie bibliche, ne commise altre due a Lazzaro Bastiani e due a Giovanni Bellini, con « el diluvio et l'archa de Noè ». Come Gentile, egli pure sostituì probabilmente il padre, che nel 1470 morì, in quell'opera che la scuola di San Marco fece eseguire « a laude de Dio et honore de questa gloriosa Zità e de questa benedeta Schuola ». Per

---

tavola sconosciuta di G. B., in *Rassegna d'Arte*, 1911, pag. 177; GRONAU (G.), *Die Künstlerfamilie Bellini*, in *Künstler-Monographien*, 1909, Bieleted u. Leipzig; GUIBERT (J.), *Note sur une Resurrection du Musée royal de Berlin. G. B., et le graveur Mocetto*, in *Gaz. des B. A.*, 1905, II, pag. 380; HADELN (V.), *Zwei Madonnenkompositionen des G. B.*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1° settembre 1912, pag. 289-292; HALM (Ph. M.), *Eine Komposition v. G. B.*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F., XVI, 9, pagg. 238-243; ID., *Eine Madonnenkomposition von G. B.*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. J., 40, 238; ID., *Un Giambellino traslocato*, in *Rassegna d'Arte*, V, n, 9; HAY (George), *Bellini*, in *Masterpieces in colour*, London, T. C. and. E. C. Jacak; LONGHI (Roberto), *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in *L'Arte*, 1914, pag. 241 e segg.; LUDWIG (G.), *G. B. sog Madonna am See in d. Uffizien, eine religiöse Allegorie*, in *Jahrb. d. Kgl. preuss Kunstsammlungen*, XXIII, pag. 163, 186; ID. e BODE (W.), *D. Altarbilder d. Kirche S. Michele di Murano und der Auferstehung Bild d. G. B., in d. Berliner Gallerie*, in *Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsammlungen*, XXIV, pag. 131-146; MOLMENTI (Pompeo), *La «Risurrezione» già in casa Roncalli a Bergamo, ora nella Galleria di Berlino, in Rivista d'Arte*, II, pag. 105; ID., *La Madonna degli alberelli di Giambellino*, in *Marzocco*, 7 settembre 1902; MONCI (M.), *Gio. Bellini teste*, in *Rassegna bibliografica*, VII, pag. 90; P. (P.), *La Madonna di G. B., rubata a Venezia*, in *Emporium*, 1909, pag. 319; PÉRATÉ (A.), *Le « Sauveur bénissant », peinture de G. B. au Louvre*, in *Les Musées de France*, Paris, 1912, n. 3, pagg. 42, 43; PERKINS (M. F.), *An unpublished Picture by G. B.*, in *Burl. Mag.*, 1909, XV, pagg. 126-131; PICHON (Alfred), *Le Christ de G. B. récemment acquis par le musée de Louvre*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1912, pagg. 417-424; RICCI (Corrado), *La Madonna degli alberetti*, in *Rassegna d'Arte*, II, 1902, pag. 125; SACCARDO (F.), *Le Madonne di G. B.*, in *Rass. bibl. dell'Arte italiana*, XIV, 1911, n. 1-4, pag. 19; TSCHUDI (H.), *Die « Pietà » von G. B., im Berliner Museum*, in *Jahrb. d. K. preuss. Kunstsammlungen*, XII, 4; VENTURI (L.), *Le origini*, cit.

la esecuzione dei *teleri*, in luogo del padre, i due fratelli Giovanni e Gentile tennero comune bottega; lo si arguisce dal fatto, già accennato, che a entrambi l'anno 1471 si ricorse per l'educazione di un garzoncello. Nel 1473 certo Antonio di Choradi scriveva da Pera a un suo cognato a Venezia, raccomandandogli di andare da Lazzaro Bastiani per fargli dipingere un quadretto con la figura di Cristo; e caso che il Bastiani fosse morto o non volesse dipingerlo, si rivolgesse a Giambellino. Ma il Bastiani, che nel 1470 si trovò associato dalla scuola di San Marco e ora nella lettera del Choradi a Giambellino, eseguì il dipinto, non bello forse, come lo desiderava il committente.

Col fratello Gentile, come nel lavoro della scuola di San Marco, Giovanni si associa nell'altro per la conservazione e riparazione delle pitture del palazzo ducale, che continuò in vece di Gentile quando questi partì per Costantinopoli. Il lavoro di conservazione delle pitture nella sala del Gran Consiglio, si mutò l'anno 1483 nell'altro di rinnovazione per Giambellino, « per egregium ingenium suum in arte picture, pictor nostri dominii est appellatus et ideo assumptus ad renovandam Salam Maioris Consilii ». Il pittore ufficiale della Serenissima dipinse nella gran sala nel 1492 con Alvise Vivarini, il Temperello parmigiano, Lattanzio da Rimini, Marco Marziale, Vincenzo da Treviso e il Bissolo; più tardi, nel 1507, morto Alvise Vivarini che aveva impresa la dipintura di tre quadri nella stessa sala, Giambellino, con Vittor Carpaccio, Vettor di Matteo e Girolamo, fu incaricato di compiere i due quadri iniziati dal Vivarini, e di eseguire il terzo, non ancora principiato.

L'assunzione di Giovanni a pittore della Serenissima, al posto tenuto prima da Gentile, non portò dissensi tra i fratelli, come si può credere, per aver Gentile preso impegno nel 1492, per sè e per il fratello ammalato, di rifare le pitture della scuola grande di San Marco, distrutte da un in-

cendio; e anche per avergli affidato poi nel testamento di compiere l'opera propria.

Giambellino aveva conosciuto Isabella Gonzaga, che teneva « schulpita nel core » come « putina dolze e chara »; e si propose, sin dal 1496, di farle un quadro per lo studiolo, poi adorno delle pitture di Andrea Mantegna, del Perugino e di Lorenzo Costa. Un umanista aveva tracciato le istorie mitologiche, ma Giambellino dichiarò di non accingersi volentieri a quella riservata a lui, timoroso della critica della marchesana e del paragone con Andrea Mantegna. La gentildonna dichiarò di contentarsi che ne dipingesse « una che representi cosa antiqua et de bello significato », lasciandogli rompere il nesso divisato dall'umanista, purchè si conformasse alle altre pitture con « fabule antique ». Ma, visto che non era possibile di ottenere il quadro da Giambellino, rinunziò alla scena mitologica, e si disse lieta d'avere un presepio, con la Madonna e il bambino, San Giuseppe, il Battista e le bestie. Dopo lunghe pratiche, il pittore promette di dare il *Presepio*, senza il Battista, che a lui pareva fuor di proposito nella composizione, e piuttosto s'impegna di fare un quadro con la Madonna, il Putto, San Giovannino « et qualche luntani et altra fantasia che molto staria meglio ». Quest'ultima proposta viene accettata da Isabella, che però chiede l'aggiunta di un San Girolamo; e, dopo oltre un anno e mezzo, dopo le più laboriose trattative, nel luglio del 1504, il quadro fu compiuto con molta cura, « massime per respecto de M. Andrea Mantegna ». Isabella, ammirata del dipinto, ebbe subita brama di possederne un secondo, e per mezzo del Bembo si provò ad ottenerlo. Il pittore accettò di farlo, ma volle che neppure l'intermediario cardinale gli determinasse il soggetto: « la invenzione... bisognerà che s'accomodi alla fantasia di lui chel ha a fare, il quale ha piacere che molto signati termini non si diano al suo stile, uso, come dice, di sempre vagare a sua voglia nelle pitture, che quanto in

lui possano soddisfare a chi le mira ». Non si sa più nulla di questo nuovo quadro, nè dell'anteriore, raccolto con tanta fatica, con tante preghiere e minacce, insieme con altri dei maestri italiani più celebrati. Più vecchio, proprio alla fine de' suoi giorni, nel 1514, vincendo la naturale ritrosia a fare il volere dei committenti, dipinse un *Baccanale* per Alfonso I d' Este, fratello della marchesana di Mantova, per adornare un camerino dove altri baccanali dovevano essere eseguiti, principalmente da Tiziano. Nel 1515, a continuazione delle istorie di San Marco nella scuola grande omonima, si obbligò di dipingere una tela con il martirio del Santo in Alessandria, « in tutta perfection, come si convien a quel luogo, et come rechiede la Excellentia dela virtu del ditto messer Zuane »; ma il 20 novembre 1516 morì, come attesta il Sanudo, « l'optimo pytor... la cui fama è nota per il mondo et cussì vechio come l'era dipengeva per excellentia ». Fu sepolto a San Giovanni e Paolo, nell'arca dove giacevano i resti mortali del fratello Gentile.

I documenti qui riassunti non servono a datare alcuna opera quattrocentesca del maestro, bensì tre del Cinquecento, cioè il rifacimento della *Predica di San Marco*, oggi nella Galleria di Brera a Milano, cominciata dal fratello Gentile; l'inizio della gran tela col *Martirio del Santo*, condotta a termine da Vettor Belliniano nel 1526, ora nell'Accademia di Belle Arti a Vienna; il *Baccanale*, per il duca di Ferrara, oggi a Alnwick, in Iscozia. Le date apposte ai dipinti sono scarse, e non giovano a colmare i vuoti dei documenti, in gran parte relativi ad opere perdute. Due ancone datate 1488 sono, l'una in Santa Maria dei Frari, e l'altra in San Pietro Martire di Murano, eseguita per il doge Barbarigo. Da queste si giunge, senza trovar più le cifre dell'anno di esecuzione, al 1505, inscritto nella pala di San Zaccaria, al 1507, segnato nell'altra di San Francesco della Vigna, al 1510, apposto a una Madonna della Galleria di Brera in Milano, infine al 1513, data che si legge nella pala di San Giovanni Crisostomo a Venezia.

* * *

L'opera di Giambellino s'inizia con un quadro della Galleria Veneziana, che ritrae un soggetto già diffuso a Venezia, la Madonna che adora il Bambino dormiente sulle sue ginocchia (fig. 143). La rappresentazione plastica della Natività aveva portato, specialmente i maestri veneziani, alla sintesi della scena e a sostituire, nel mezzo delle ancone d'altare, al racconto evangelico, l'immagine di Maria, non più inginocchiata sul suolo e adorante il suo nato deposto nel giaciglio, bensì in trono, sull'augusta cattedra, con le mani giunte, sogguardante il Bambino che le riposa in grembo. Giambellino, s'attenne ai nuovi esemplari. Sull'aperto cielo s'innalza, fino a toccar la cornice, il trono della Vergine, col sedile di legno scuro a filettature d'oro, terminato ai lati da due volute a spira adorne di una gran foglia d'acanto: lo schienale di marmo rosso-scuro è incorniciato di lastre marmoree grige con foglie dentate, vasi baccellati e ansati alla donatelliana e cavalli al galoppo. Il marmo rosso-bruno dà risalto alla figura di Maria, ancora allungata alla maniera di Jacopo, disegnata entro le grandi spirali del manto: un drappo bianco le cinge la testa rialzandosi sulla fronte, come vedremo nella Madonna Johnson, e i capelli lisci, biondi, incorniciano il lungo ovale del volto, le carni pallide con un fondo verdognolo. La purità verginale traspare dagli occhi chini sotto le lunghe palpebre a contemplare il Bambino dormiente, dall'arco lieve delle sopracciglia, dalla piccola bocca; il manto si apre sul petto, come una grande conchiglia schiusa, lasciando libere le mani lunghette, sottili, unite leggermente alla punta delle dita. La lunga linea descritta dalle mani a conca accentua ancor più la perpendicolarità ieratica della figura; solo la testa, con lievissimo moto, e gli occhi, s'inchinano, fissando con intensità, con leggera mestizia, la testina del putto. Come nei quadri dei

Vivarini, questi dorme sul grembo materno, con le gambe incrociate, un braccio adagiato su un fianco e l'altro che penzola inerte lungo una gamba della madre. Il fanciullo, dal gracile, allungato corpicino, ancor piatto e duro, e i capelli come rosette di pallido oro, piega la testa, un po' riversa, col naturale abbandono del sonno. Il calore si trasfonde col sangue nel volto paffuto e dà rossori di pesca non ancora ben matura alle guance vellutate, sul pallore verdastro delle carni. Giambellino, che intese ogni grazia infantile, donò a quella testina di putto profonda e spontanea l'espressione del riposo, nelle lievi palpebre chiuse e nella boccuccia ad arco.

Egli, di poi, abbandonerà questa rappresentazione per accostare la madre al bambino e creare l'idillio; ma già in questo primo fiore della sua arte Maria e il gracile bimbo sono uniti in una divina comunione d'affetto. Di Jacopo suo padre si conservano soltanto le proporzioni allungate e gli elaborati nimbi con lettere arieggianti le cufiche. Le forme donatelliane rivestono le figure, si disegnano timidamente negli ornati del trono; ma il pittore non si è ancora dedicato allo studio dell'architettura dell'ambiente, come dimostra per il modo con cui taglia la cimasa del trono e fa cadere sul limite d'un piano la base di esso. Più intento all'effetto pittorico che non al plastico, di qua e di là dallo schienale aggira bianche nuvole a cumuli, alzando così tutta la composizione sul cielo aperto.

Questa dolce Madonna ha la sua sorella nell'altra, incompiuta, della raccolta Galvani, a Cordenons (fig. 144), pure in atto di sogguardare pensosa il bambino che si adagia lieve, naturalmente, tra le braccia materne. Anche qui vi sono contorni decorativi, pieghe ondulate e lunghe, raggruppamenti nel manto a cerchî rigonfi sui gomiti. Leggeri riflessi di luce carezzano le carni, e con tocchi insensibili la mano del pittore ha segnato le linee sinuose del volto, le palpebre abbassate sui chiari occhi, assorti, con un'ombra

Fig. 143 — Venezia, Galleria. Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino.*
(Fotografia Anderson).

di malinconia, nella contemplazione del figlio, e la boccuccia, il candido velo che fascia il lungo ovale del viso e ricade sulla fronte. Le chiare carni del putto risaltano dolcemente sulla semplice tunichetta scura; i suoi occhi aperti guardano i fedeli, la manina, tocca di luce, si muove quasi inconsciamente al gesto della benedizione. In questa Madonna, penetrata dalla dolcezza che il calore del corpicino amato desta nel suo essere, Giambellino ha espresso tutta la purità, la profonda tenerezza dell'amore di madre. Il segno tenue, timoroso di ogni accento sonoro, non ha ancora la sicura determinazione, ma quella timidità giovanile par che dìa freschezza alle immagini: la testina del fanciullo, coi folti e scarmigliati capelli di putto campagnuolo, par che ci dica la semplicità dell'animo del pittore, la sua ingenuità primitiva.

* * *

Dopo queste due Madonne, pare che Giambellino, veduto il Mantegna, siasi provato a rafforzare le forme nei quadri delle raccolte Grandi e Gustavo Frizzoni, a Milano, ed in quello già nella Galleria di Sigmaringen. Il primo, proveniente da una casa di Legnago, figura la Vergine (fig. 145) pensosa, assorta in un pensiero triste, e tra le sue braccia, il Bambino che stringe in una mano un fiore. La gracile Madonna dell'Accademia di Venezia si è mutata in una forte popolana: i lineamenti, indicati appena dall'artista in quell'opera, qui si determinano, per l'avviamento al mantegnismo, con forza di chiaroscuro; e lo spirito dolcissimo del maestro traluce nello sguardo di Maria, intento, ricercatore, aperto, come se nel cielo lontano le apparissero i fantasmi del futuro. Nella seconda Madonna, della collezione Frizzoni (fig. 146), i lineamenti del volto si aprono, i lisci capelli s'increspano a onde, quelli del Bambino si arricciano decorativamente; le mani, con le dita ancora lunghe, s'inossano e il mignolo s'inarca con grazia; le giunture son segnate più

Fig. 144 — Cordenons (Pordenone), Raccolta Galvani.
Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino* — (Fotografia Filippi).

precise a distinguere i piani; i drappi si strizzano formando cordoni intorno al capo, includendolo in un ovale, e si strin-

Fig. 145 — Milano, presso i fratelli Grandi. Giambellino: *Madonna.*

gono modellandosi sulle forme. La nobilitazione del gruppo è cercata anche nei particolari: nel tessuto più morbido delle vesti, nella gemma con quattro perle che fa da fibula

al panno attorno al capo, nella frangia che lo adorna. La Madonna tiene seduto sul parapetto il bambino nudo, cir-

Fig. 146 — Milano, Collezione Frizzoni. Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino.* (Fotografia Dubray).

condandone teneramente il corpo con le braccia. Intorno alla sua testa fluttuano nubi leggere, luminose, come trasportate dal vento; e la chiarità dell'atmosfera si riflette

sul viso, più tondeggiante nei contorni. I grandi occhi aperti guardano in lontananza pensosi: sul petto materno riposa la testina del putto che socchiude gli occhi velati da un pensiero triste e stringe al petto come per affanno, una manina paffuta. Le forme del nudo sono modellate ancor debolmente e, nonostante lo studio di dare ai contorni la morbidezza delle carni infantili, essi rimangono in gran parte lineari. La ricerca derivata dall'osservazione dell'arte mantegnesca non muta ancora la forma primitiva di Giambellino, ma lo porta soltanto a esplicare la tendenza alla forza e a rimaneggiare lo stile per toglierne ogni resto di convenzione gotica. La terza Madonna, già a Sigmaringen (fig. 147), ora in America, similissima alla anteriore, rappresenta quel rimaneggiamento in modo più sensibile, più sviluppato nell'ampiezza della forma, nella scioltezza dei drappi.

Con le Madonne Crespi (fig. 148) e Johnson (fig. 149) si fa più vicino agli esemplari mantegneschi. Nel quadro della collezione Crespi, il maestro ha voluto rendere più devoto il gruppo di Maria col bambino ricorrendo perfino, per ricordare la tradizione sacra, alle abbreviature greche delle denominazioni della Vergine e di Gesù, comuni alle Madonne bizantine. Ma ogni traccia delle antiche forme ieratiche svanisce nella soave personalità di Bellini; e resta la intimità del figlio con la madre, che con ambe le mani lo stringe a sè; lo sguardo di lei si china sul bimbo, il quale avanza sul parapetto non in atto di benedire, ma benedetto dall'amore materno. E tutto diviene di un colore gemmeo, le ombre prendono una trasparenza dolcissima, veleggiano per l'aria le nubi luminose; un'armonia visiva si sprigiona tutt'intorno all'idillio.

La Madonna della raccolta Johnson a Filadelfia si leva dietro un parapetto con la scritta « Joannes Bellinus » e una grossa pera posata sul marmo, come nei Padovani. Nonostante il mantegnismo della composizione, la Vergine è di struttura esile, e piega la delicata testina sulla spalla

destra, sfiorando leggermente, con le sottili dita aggranchite, il corpicino del bimbo. L'ampio manto scuro, con orli me-

Fig. 147 — Sigmaringen (già nella Galleria di). Giambellino: *Madonna.* (Fotografia Braun).

tallici lineati di luce e serpeggianti in curve leggere, si raccoglie sotto il braccio destro e forma un ampio risvolto discoidale intorno all'alta fronte. Il putto paffuto, vestito di una greve e semplice tunichetta aderente al corpo, si ap-

poggia con abbandono alla spalla destra della madre, mentre con una mano si tiene allo scollo di lei e pone un dito del-

Fig. 148 — Milano, Collezione Crespi (già).
Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino* — (Fotografia Anderson).

l'altra nella boccuccia tonda, simile a quelle dei putti del Mantegna. Il movimento carezzevole della testa, il trasparir

Fig. 149 — Filadelfia, Collez. Johnson. Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino.*

delle morbide carni attraverso i lacci della corta tunichetta, l'intima unità tra il movimento della madre e quello del figlio, donano a quest'opera, ancora incerta nel segno, tutta la fragranza dell'arte di Giambellino. Sotto il lieve arco delle sopracciglia si fissa lontano lo sguardo degli occhi chiari di Maria nella purezza verginale della loro espressione di sogno, e le mani rigide fremono in tutte le loro tese nervature, posandosi carezzevoli sul corpo del fanciullo.

La rigidezza di alcuni particolari di questo quadro e la metallicità dei contorni del manto vengono meno nella Madonna Potenziani a Rieti (fig. 150), più strettamente conformata ai modelli mantegneschi, più intensa di chiaroscuro, più piena di forma. Il paese, corso d'acque e piantato di boschetti con le fronde punteggiate a cerchio dalla luce, popolato di castelli, ondeggiante di colli, è sfondo al gruppo di Maria che stringe a sè con una mano il suo forte fanciullo, ritto sul parapetto coperto di stoffa: un grosso festone di foglie e frutta, con nastri pendenti, cade dall'alto alla padovana; sopra la linea dei colli, chiare nubi parallele solcano il cielo. Il chiaroscuro si avviva di contrasti: la luce profila la testa battendo in pieno su una guancia e delineando l'altra in una penombra piena di riflessi; ombre forti modellano il naso, avviluppano il collo sopra le sporgenti ossature. Nonostante l'angolosità dei lineamenti, quasi rude, popolana, e lo sporger delle tumide labbra, i lunghi occhi abbassati riflettono sul volto la languida mestizia, la tenerezza assorta del loro sguardo. Le mani, più squadrate, sono grosse, dure, nodose, ma sopra quella che stringe il figlio ai fianchi si posa, con l'abbandono confidente del bimbo per la madre, la manina paffuta di Gesù. Quadrato, largo di spalle, carnoso, il piccolo Dio leva la destra a benedire, in lento e quasi inconsapevole moto, guardando con i grandi occhi scuri i devoti e toccando con la testa la guancia della madre. Le forme massicce non hanno impedito allo spirito di Giambellino di trasfondere

Fig. 150 — Rieti, Raccolta Potenziani. Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino.*
(Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

nelle figure la sua profonda dolcezza, l'intima unità di sentimento. E il pittore che più tardi vestirà di leggere tuniche i suoi genietti e darà loro carni d'avorio e alucce variopinte di farfalla, nella costrizione della severa forma mantegnesca, trova modo di dire la sua parola di grazia, dando rotondità infantile al capo del grosso fanciullo e facendo sfuggire dalla semplice cuffietta annodata sotto il mento, ciocche folleggianti sulla fronte e un ciuffo di ricciolini ribelli dietro al collo. La Madonna Potenziani non ha la superfice liscia delle Madonne precedenti e la loro tenuità coloristica, ma è eseguita con un impasto grasso che rivedremo più tardi nel gran quadro di Pesaro. Per quell'impasto, i contorni prendono spessore e le luci sono a tratti grossi e rapidi, usciti di getto, come non s'era veduto fin qui. La tecnica non ha caratteri mantegneschi, ed è più propria di quei maestri bizantini che continuavano a Venezia a stender colori vischiosi e ad avvivarli di luci di smalto.

Questo però è un tentativo isolato, che non trova corrispondenze complete con la Madonna della collezione Davis a Newport (fig. 151). Si può vedere, ad esempio, nelle orlature delle nubi, nelle strade luminose che tagliano il piano, qualche somiglianza d'impasto; ma in generale il colore è più fluido, più uguale nei suoi strati e più trasparente. Anche qui le forme si disegnano come entro rettangoli, coi lati dei quali s'incrociano le linee del paese e delle nubi. La Vergine, meglio incorniciata dai lembi del manto che racchiudono il volto, congiunge appena le dita delle lunghe mani, adorando il putto dormiente sul parapetto. La regolarità delle semplici pieghe del manto, la trasparenza del velo, mettono ancor più in rilievo la purità di linee del volto, la profonda dolcezza dello sguardo chino sul ricciuto capo del bimbo. La testa della Vergine è grandiosa, il bambino ha la forma grossa e atticciata dell'altro del quadro di Rieti; le pieghe sono più larghe, benchè le orlature sembrino ancora lamine metalliche.

Fig. 151 — Newport, Collezione Davis. Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino.*

Il mantegnismo ingrossa le forme della Madonna del Friedrich Museum di Berlino (fig. 152), con le linee tormentate dallo sforzo di ottenere la plasticità. Anche questa Vergine sorregge il pesante fanciullone che, ritto sul parapetto, le afferra con ambe le mani la destra; sembra che, impaurito del vuoto, il bambino si sia abbandonato fra le braccia materne, che lo stringono e lo proteggono. L'imitazione mantegnesca ha alterato i lineamenti delle gentili Madonne di Giambellino; le carni del fanciullo sembrano scoppiare, le gote tondeggiano sotto la pelle tesa e il movimento è contorto e sforzato. Tuttavia la forma, in quella ricerca di grandiosità opposta alle tendenze naturali del pittore, è divenuta, facendosi più piena, più determinata e più sciolta; anche il paese, che qui troppo s'innalza, salendo dalla linea delle spalle, raggiunta nelle due precedenti Madonne, fino a quella degli occhi, si afforza di struttura, e sui piani a onde e sulle stratificazioni elissoidali s'erge una roccia coperta di macchie d'alberi e con in vetta un castello. Figure d'Orientali popolano il piano, prima deserto.

Lo sforzo di rompere le linee rettangolari delle figure, di spezzar le pieghe più lunghe, di rigonfiarle, di approfondirne gli addentramenti, si vede meno nella *Crocefissione*, presso il Volpi a Firenze (fig. 153), e nella *Trasfigurazione* del Museo Correr (fig. 154), dove il mantegnismo ancora si adatta alla rigidezza formale di Giambellino. I grossi segni scuri che contornano le Madonne Frizzoni e Davis riappaiono nella *Trasfigurazione* del Museo Correr, impressa pienamente di forme mantegnesche. La roccia, a lunghe stratificazioni verticali, si divide in tre piani: in alto, Cristo in tunica e manto bianchi, che si stampano e si strizzano sulle forme come drappo bagnato, sta per innalzarsi a volo tra i due profeti; nel secondo piano, San Pietro leva la testa canuta a guardare, riparandosi il volto con la sinistra; un altro apostolo dorme di un sonno agitato; sotto di essi Giovanni, che stava carponi, si sveglia e sembra strisciare al suolo, spingendo

Fig. 152 — Berlino, Friedrich Museum.
Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino* — (Fotografia Hanfstaengl).

lontano lo sguardo, come sospettoso d'un pericolo che stia per avvicinarsi. Quelle figure rudi d'aspetto poco più riflettono della dolce anima di Giambellino e sembrano corruc-

Fig. 153 — Firenze, presso Elia Volpi. Giovanni Bellini: La *Crocefissione*.

ciate o paurose: nello sforzo di tagliarle sui modelli mantegneschi e di ottenere il rilievo plastico, il pittore esce dalla sua via. Il paese ha poca estensione, ma si accende di sole uno specchio d'acqua in lontananza, s'intensifica il verde dei piani; due alberi levano la trama delle loro scarse foglie oscure sul cielo. In questi contrasti, dei bianchi con gli scuri

Fig. 154 — Venezia, Museo Correr. Giovanni Bellini: La *Trasfigurazione.*
(Fotografia Anderson).

delle vesti, del cielo nubiloso, schiarato all'orizzonte, coi colli bruni, Giambellino mantiene la propria personalità, e non rinuncia a smaltar di fiori il piano anteriore del quadro e a far muovere leggermente pel cielo, sopra la severa testa di Cristo, una lunga nube sfrangiata, ad arco, rotta qua e là dal vento, simile per forma a uno stormo di uccelli che volteggi nell'aria.

E la luce schiara l'*Orazione nell'orto*, della National Gallery di Londra (fig. 155), composta degli elementi di cui l'aveva formata il Mantegna; la rupe a due balze, l'altura scaglionata, perfino le stesse macchiette delle guardie con le gambe smilze mosse a passi sgangherati. Ma il paese, architettato dal caposcuola padovano a grandi blocchi di pietra che s'ammucchiano e si stringono nello spazio, qui si allarga; le irte rupi si appianano; i colli scendono con dolce declivio; Gerusalemme bianca ride nel sole sopra un'altura; un ponticello attraversa le acque d'un fiume increspate dalla brezza mattutina; l'orlo delle leggere nuvolette si schiara di subiti guizzi. La cruda luce del Mantegna, distribuita a chiazze, si diffonde nell'opera di Giambellino, circola con l'aria intorno alle figure, più libere nello spazio. Sul primo piano dormono gli Apostoli, studiati dal prototipo, meno potenti nello scorcio, ma più umani nell'abbandono del sonno, che fa cadere sulle braccia la testa inanellata di Giacomo. Addossato alla roccia, dorme Giovanni e i fini smagriti lineamenti, le labbra socchiuse, le sottili rughe sulla fronte, la testa sollevata verso la luce, rendono l'affanno d'un sogno angoscioso. Nei boccheggianti Apostoli del Mantegna, di roccia sulla roccia, Giambellino ha infuso uno spirito nuovo, atteggiandoli con maggior varietà. La figura di Cristo spicca sulla gran luce dell'orizzonte, più isolata che nell'esemplare; il chiarore del mattino imbianca le sue mani giunte e il volto, fisso nell'angioletto diafano, che regge il calice librandosi nell'atmosfera. Invece dei pesanti putti schierati, coi segni della Passione, davanti al

Fig. 155 — Londra, National Gallery. Giovanni Bellini: *Orazione nell'Orto* — (Fotografia Anderson).

Redentore, qui è un solo fanciullo in un velo di luce, trasparente come l'aria. Così Giambellino, nella libera traduzione dell'opera del cognato, trasfuse la propria anima lirica.

* * *

La passione scoppia nella *Pietà* del palazzo ducale (fig. 156), nel tragico gruppo di Cristo cadavere sorretto da Maria e

Fig. 156 — Venezia, Palazzo Ducale.
Giovanni Bellini: *Cristo sul sarcofago* — (Fotografia Alinari).

Giovanni entro il sarcofago. Maria disperata fa da puntello al corpo vacillante del figlio; i suoi occhi smarriti hanno lo sguardo fisso dell'improvvisa pazzia, e un urlo esce dalle sue labbra. Le disperate grida della madre sembrano ridestare alla vita il cadavere; di qua e di là dal gruppo tace il paese; pregano ansiosi San Marco e San Niccolò di Bari; ardono

i ceri ai lati del sarcofago, e la fiammella di una candela infissa sul margine della tomba, trema al vento.

In quest'opera le forme tornan costrette entro i rigidi schemi, gracili e allungate nelle figure; i contorni sono cercati con insistenza, così che le membra paiono legate, scarse e strette le pieghe. Lo squadro particolare di Giambellino non era stato ancora slargato dall'osservazione della grandiosità mantegnesca.

La grandiosità a danno dell'intimità d'espressione, quale abbiamo veduto nelle Madonne Davis e di Berlino, cessa nell'arte del maestro, e il mantegnismo rimane solo una reminiscenza. La finezza della natura belliniana non vuol più la gran cappa mantegnesca; il poeta, dopo avere appreso le leggi del comporre, fa da sè; se qualche volta, nel contrar le linee d'un volto, nell'aprir la boccuccia d'un angelo, nello stampar pieghe bagnate sui corpi, nell'includere entro un rettangolo una figura, ricorda Andrea Mantegna, il ricordo è l'eco affievolita di tempi lontani. La timida, pudica, sensitiva arte cristiana di Giambellino prendeva il sopravvento sulle superbe, marmoree, romane forme del Mantegna.

Calma profonda nel *Cristo sul sarcofago* del Museo Poldi Pezzoli a Milano (fig. 157): la tristezza avviluppa anche il paese, le nere rupi che fanno da quinte, il lago color di rosa. Entro il rigido schema della composizione, a grandi linee incrociate, Cristo, nella crepuscolare luce, esce dal sarcofago, chinando su una spalla la dolce testa immersa in sonno profondo, velata dal dolore, con la bocca semiaperta, respirante; le braccia sovrapposte stanno per sciogliersi e ricadere inerti dal cinto; l'imagine silente si presenta nel silenzio di rupi e di acque. Il volto perde la rude determinazione mantegnesca, la bocca acquista sensibilità, il contorno delle guance divien serpeggiante, la corona di fitti aculei sembra intrecciata di cappe marine, le anella dei capelli sfiorano con lieve tocco le spalle. La luce attenua i

contorni del nudo, fuga i grossi segni neri, e il drappo si annoda con grazia sui fianchi del martire.

Meno squadrata alla mantegnesca è la simile figura

Fig. 157 — Milano, Galleria Poldi Pezzoli.
Giovanni Bellini: *Cristo sul sarcofago* — (Fotografia Alinari).

del Redentore, nel Louvre (fig. 158): Cristo piagato, con una corona di spine, tenendo il libro della legge nella si-

nistra, benedice mestamente la terra. Non è il Cristo risorto, il vincitore della morte; è l'imagine della vittima,

Fig. 158 — Parigi, Museo del Louvre. Giovanni Bellini: Il *Redentore.*

che, ripresa la tunica sacerdotale, passa, bianca visione, sulla terra. La ricerca sculturale vien meno e la figura si

delinea sottilmente sul fondo. La linea del paese, abbassata, lascia campeggiare la divina immagine, nel candido camice adorno di auree ageminate orlature. La bocca, con le labbra lievemente increspate, mormora parole di benedizione; la chiara luce delle nubi trema nei limpidi occhi; la conchigliata corona ingemma i folti capelli che il vento aggroviglia; la mano benedicente, alabastrina, e l'avambraccio scarno, affralito, hanno il candore delle nubi. Dietro la figura si stende il paese con alberetti lumeggiati d'oro, figurette corse da rapidi riflessi, un castello turrito; un gran velo di nebbia sale leggero dal piano a onde parallele, e, all'altezza della fronte di Cristo, una nube s'imbianca, segnando più vivo il distacco dal limpido azzurro del cielo. La tenuità dei contorni dà alla figura, trasparente la luce del fondo, l'aspetto di visione composta del velato chiaror delle nubi; tutta la purità di Giambellino è nella bianca, gracile immagine, leggermente incurvata, smagrita dalle sofferenze, nella lentezza del gesto, nella divina luce dello sguardo.

Soltanto apparente è il mantegnismo anche nella *Crocefissione* del Museo Correr (fig. 159). Nel luminoso paese, corso da chiare acque e da strade serpeggianti, dorato sotto la luce che piove dal cielo, con due bianche nuvole che passano come alcioni a volo, la croce di Cristo s' innalza fino a toccare i confini del quadro; il nudo è segnato con finezza e come penetrato da quella tranquilla luce diffusa; la testa riposa sulla spalla destra, e tutto il corpo si piega leggermente, con abbandono, da quella parte. Nulla turba la gran pace che sale dal paese ondulato alla croce; lungo una strada galoppa un cavaliere, un porta stendardo si avanza e tre soldati stanno fermi, in colloquio, profilati in ogni contorno da un segno luminoso. Il raccoglimento religioso si diffonde su tutte le figure, perfino su quelle dei soldati, come la luce, che sembra sfuggire di sotto il leggero velo della nebbia, si diffonde lentamente sopra i colli, i casolari e gli specchi delle acque.

Fig. 159 — Venezia, Museo Correr. Giovanni Bellini: La *Crocefissione*.
(Fotografia Anderson).

Anche nella *Pietà* del Museo Correr a Venezia (fig. 160), i due angioletti vestono forme mantegnesche, ma li anima

Fig. 160 — Venezia, Museo Correr. Giovanni Bellini: *Cristo sul sarcofago.* (Fotografia Anderson).

il delicato spirito di Giambellino. Seduto sul coperchio del sarcofago, il cadavere scivola lentamente, affondando nella

Fig. 161 — Londra, National Gallery.
Giovanni Bellini: *Angelo che raccoglie il sangue del Redentore.*
(Fotografia Hanfstaengl).

tomba. La testa china, grave per la rigidezza della morte, conserva ancora, negli occhi cerchiati, nella bocca anelante, il palpito della vita; spiovono come un velo i lievi capelli, e l'ombra dell'ampio disco si allunga sulla striscia fiammea delle nubi. I due angioletti sorreggono senza sforzo il cadavere, ne circondano dolcemente le braccia gravi, pendenti, solcate dalle gonfie vene: quello a sinistra apre a cerchio, come i putti del Mantegna, la piccola bocca, e travolge gli occhi per angoscia; l'altro circonda con l'ala variopinta le spalle di Cristo, sfiorandole d'una tenera carezza. Le contrazioni mantegnesche non alterano le pure linee del volto divino, il dolore degli angeli si trasforma in tenera infantile pietà, le ombre cadono leggere sui corpi, piene di riflessi.

La testa di Cristo del Museo Correr si ripete, con un affilamento maggiore, nel quadro della Galleria Nazionale di Londra, il *Redentore che versa sangue dal costato* (fig. 161). Su una terrazza pavimentata a romboidi di marmo bianco e nero, chiusa dalle parti per mezzo di stilobati adorni di monocromati classici alla maniera del Mantegna, l'imagine del Redentore, con la sofferente testa piegata su una spalla e il braccio destro disteso, si allunga fino a raggiungere il braccio trasversale della gran croce incoronata di spine, avvinghiandosi al legno coi movimenti serpentini dell'edera, e formando un sol tutto col simbolo della passione. Contornata da un incisivo segno nero, la gracile immagine, dalla bocca esangue e gli occhi cerchiati, quasi spenti da un'infinita tristezza, sembra cammeo nella pietra dura. L'angelo ha la chioma a cincinni aurei e la tunica a duplice sbuffo, come il Camillo della *Presentazione al tempio* del Mantegna nel trittico degli Uffizî; il profilo del suo volto sollevato s'illumina del riverbero fosforescente che si nota talora nel caposcuola padovano; ma Giambellino ha messo di suo l'onda del movimento, la trepidazione divota delle mani che stringono il calice, la grazia squisita dell'atteg-

giamento. Tace il paese, sparso in lontananza delle torri di Gerusalemme, simili a bianche stele d'un cimitero, penetrato di tristezza, deserto; solo due frati passeggiano dietro il terrazzo, a passo lento, meditabondi.

Tutte le ricerche fatte sin qui per la rappresentazione del Cristo morto si raccolgono nel quadro della Galleria

Fig. 162 — Milano, Brera. Giovanni Bellini: *Cristo sul sarcofago.* (Fotografia Anderson).

di Brera a Milano (fig. 162). Non vi è più il sarcofago, quasi non occorresse per darci l'astratta figura del Dio martire, uscita dalla leggenda della Messa di San Gregorio. Lungo il Quattrocento, Cristo nel sepolcro, fra i sacri attori del Golgota e coi simboli della passione, si andò confondendo con la rappresentazione della *Pietà*, di mano in mano che si dimenticavano le origini della scena simbolica; Giambellino elimina perfino il sarcofago, bastando a lui l'unità del gruppo nell'espressione del dolore.

Le figure, divenute più larghe di forme, dominano sul paese quasi piano. La madre sorregge con delicata cura la mano piagata del figlio e preme una guancia sulla guancia di lui (fig. 163), guardandone smarrita le chiuse palpebre, schiudendo la bocca affannosa; e par che lo stesso respiro passi dalle sue labbra esangui a quelle illividite di Cristo, i cui li-

Fig. 163 — Milano, Brera. Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto. (Fotografia Anderson).

neamenti, si compongono nella rigidezza di morte. Il braccio sinistro del Redentore ricade con abbandono sul parapetto, esponendo l'atroce piaga della mano, ancora aggranchita come sul legno della croce, e la luce si raccoglie sul suo profilo e indora le bionde ciocche guizzanti dei capelli, che sembrano in quella salma aver vita. Giovanni, con gli occhi spenti per il lungo pianto, guarda da un altro lato, e apre la bocca quasi per gridare al soccorso. Le vesti su quelle figure grandiose son divenute più ampie, e cade pesante

il manto bruno della Vergine con gli orli metallici, che s'arrotolano come serpi e splendono di luce. Il freddo grigio della pietra sembra riflettersi nelle livide carni della Vergine e di Cristo, e i lunghi cirri orizzontali, che s'incalzano, onda sopr'onda, nel cielo glauco, rendon più grave il ritmo della composizione, il senso della profonda, disperata calma d'un dolore senza fine.

Al ciclo delle opere nelle quali il mantegnismo scompare sotto il tessuto della personalità bellíniana aggiungiamo il San Pietro Martire della chiesa di Monopoli nelle Puglie (fig. 164), dipinto sotto una centina, in piedi, sovra un piano marmoreo. Il Santo domenicano, con un gran coltello fisso trasversalmente nel capo e un altro con la lama lucente immerso nel petto, gira lo sguardo verso l'alto, e par che sugli occhi lenti si stenda il velo della morte, mentre da tutta la persona, ancor vigorosa, parte il voto di dedizione a Dio. La testa appena si piega nell'umile offerta di sè, e le braccia si aprono tenendo i segni delle proprie benemerenze: il libro della preghiera e la palma. Dietro al Santo, a chiudere il piano marmoreo, s'innalza un alto stilobate; e nel cielo si stendono basse, a cumuli, nubi nivee, formando linee parallele alla cornice di esso. Così semplicemente Giambellino presentò il primo martire domenicano. Le pieghe del manto nero e della bianca tunica sono ancora a lunghi cannelli, e forman solchi nelle larghe maniche. Per questi particolari, nonostante la forza già raggiunta nel modellato, sembra doversi classificare il dipinto per ultimo nel periodo che precede la grande ancona di Pesaro.

* * *

Appena affievolita l'azione delle forme mantegnesche assimilate da Giovanni Bellini, un periodo più vivo e più ricco s'inizia col gran quadro già in San Francesco di Pesaro, ora nella chiesa di Sant'Ubaldo (fig. 165). La parte

centrale dell'ancona rappresenta l'*Incoronazione della Vergine fra i Santi Pietro e Paolo, Girolamo e Francesco*; la cimasa, ora nella Galleria Vaticana, *Cristo deposto dalla croce;* i pilastri laterali, figure di Santi; la predella, storie dei Santi raffigurati nel quadro, e la *Natività*. Per la parte mediana, quasi quadrata, il pittore ancora si attenne in generale al tipo delle pale donatelliane e mantegnesche, nella distribuzione dell'*Incoronazione* nel mezzo e del corteo dei Santi ai lati, giungendo perfino a trasportare in terra la scena dell'*Incoronazione*, sopra una stessa terrazza marmorea. Mancano i pilastri e le colonne a ripartire i gruppi, i quali stanno come se fossero ancora dentro quelle divisioni del santuario, tutti, per la mancanza di esse, più accostati però, più uniti, con le teste disposte nella linea ondulata d'un festone. Il bisogno di dare aria e libertà alla scena non portò all'abbandono totale delle architetture, apparato dello spazio, sostegno della composizione, termine della terra presso cui si credevano soffermati gli esseri del cielo. Giambellino ridusse l'architettura del trono al minimo: sulla terrazza a marmi bianchi e neri, poggia lo scanno di marmi commessi, su cui seggono il Redentore e la Vergine. Lo schienale si apre per lasciare intravedere il monte, che si erge turrito, come una gran tiara elevata su Gesù e Maria; e così lo schienale diviene la cornice della veduta di paese, il finestrone d'una reggia: di qua e di là da esso, teste di cherubi sul giogo delle alucce, tra corone di nuvole; in alto la colomba dello Spirito Santo, sopra la trabeazione, entro un cerchio di nubi rotte come dallo scoppio di raggi, tra una ghirlanda di altri cherubini.

Si sente qui la caduta delle convenzioni mantegnesche, senza che il nuovo si presenti sicuro, padrone degli effetti nel ricercare forza e grandezza differenti dal Mantegna: il volto della Vergine ha la purità non ancora ridente delle Madonne successive, benchè umile e pia appaia nella trasparente penombra; il Redentore non assume aspetto divino, come se i pensieri, che rendono l'uomo assorto, velino la

Fig. 164 — Monopoli, Chiesa parrocchiale.
Giovanni Bellini: *San Pietro Martire.*
(Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

sua giovinezza eterna; Paolo, sacerdote guerriero, che gira i potenti occhi, diverrà più mite; Pietro abbandonerà il romano aspetto mantegnesco, Girolamo la ruvidezza dell'eremita, Francesco lo stordimento. La grazia vestirà i corpi non tocchi dai mali della terra; l'amore trasparirà dalle carni dolcissime, dagli occhi beati.

Nella decorazione dello schienale marmoreo, Giambellino, dimenticati gli ornati alla donatelliana del suo primo quadro, si avvicina ai Lombardi per le intarsiature marmoree a dischetti che s'intrecciano a spira, per le candelabre con foglie come baccelli, calici, viticci a cordoni; nella trabeazione, con figure ignude di combattenti, ancora ricorda Donatello e il Mantegna.

La forma è appieno determinata: la fragilità e la timidezza sono venute meno; la modellatura è larga; la robustezza è nella struttura delle membra corporee, la scioltezza nelle vestimenta senza gli orli metallici, nè le strizzature de' panni sulle carni. La nuova grandiosità non è romana alla mantegnesca; è fatta di vigor morale, di meditazione, di pietà: chinano gli occhi Pietro, Girolamo e Francesco, quasi per accompagnar lo sguardo di Maria, stretto tra le palpebre abbassate.

Ormai il segno è rapido, e lascia quasi del tutto i contorni grossi e neri, che nel momento della massima approssimazione al Mantegna parevano tracciar le figure nell'intonaco a fresco. La rapidità del segno meglio si manifesta nelle figure piccole della predella, impastate, come la Madonna Potenziani, di colore grasso e denso, che nelle luci prende la vivezza vitrosa dello smalto. Tutto, l'aria e il paese, uomini ed edificî, rosseggia, s'imporpora, si scalda a quella luce, già de' maestri veneziani del Trecento, che parevano averla riflessa dai tramonti orientali. Giambellino, con la predella dell'ancona pesarese, si manifesta così il continuatore della tradizione veneziana, che trova in lui fondamenta più salde e possenti.

Nella predella, a sinistra, San Ludovico (fig. 166), con uno stendardo crocesegnato e il simulacro della città di Pesaro, da lui patrocinata, è messo, con semplicità primitiva invece

Fig. 165 — Pesaro, Sant'Ubaldo. Giovanni Bellini: *Incoronazione.* (Fotografia Anderson).

che nella casella d'un polittico, in un campiello veneziano, come una statua eretta sul suo piedistallo.

La *Natività* (fig. 167), nonostante qualche reminiscenza mantegnesca nel Bambino steso a terra e nella Vergine che lo adora, è rinnovata da Giambellino, che stringe, in un canto del vasto paese, quasi nascosto, Maria e Giuseppe raccolti

in adorazione silenziosa della fresca rosa spuntata sulla terra. San Girolamo (fig. 168), davanti a una gran roccia stratificata alla mantegnesca, ma formata da massi di pietra squa-

Fig. 166 — Pesaro, Sant'Ubaldo.
Giovanni Bellini: Particolare della predella del quadro suddetto.
(Fotografia Anderson).

drati o discoidali, fissa la sottile croce, e sta per picchiarsi il petto con un sasso; i suoi capelli, come fili argentei, serpeggiano intorno al collo e luccicano sulle aduste carni. Di tra le rocce s'attorce la radice tronca d'un arbusto; dietro la

figura del Santo stende i suoi rami secchi, senza fronde, un vecchio albero; sul suolo sassoso spuntano sparsi ciuffi d'erba. E così Giambellino, mentre nel lontano rijete il paese un

Fig. 167 — Pesaro. Sant'Ubaldo.
(Istituto Bellini) [illegible]

po' convenzionale, con alberetti, torri e campanili fumeggiati sulla linea bruna dei colli, vuol rendere intorno a San Girolamo l'aspetto brullo, aspro, triste dell'eremo.

Similmente forma il piano, dove Francesco riceve le stimmate (fig. 169), davanti alla boscaglia sovrastante la basilica di Assisi, accanto a rocce squadrate, tra le quali, secondo

la predilezione di Giambellino, non ne manca alcuna arrotondata: anche nel fare i monti par che disegni talvolta cumuli di sabbia, dune del deserto, caschi di pietra, cuscini di terra. Il Beato indietreggia vacillando; da un canto,

Fig. 168 — Pesaro, Sant'Ubaldo.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

seduto a terra, un vecchio frate piega il volto tutto rughe su una mano e tiene con l'altra, distrattamente, un volume sulle ginocchia. La composizione è messa insieme press'a poco con gli stessi elementi che servirono a Gentile Bellini; ma il paese si allarga, l'architettura prende organismo, vuol darci l'idea della basilica assisiate. Anche la macchietta del

monaco leggente conserva lo schema del fratello di Giambellino, il volto di vecchia con una lunga grinza sulla guancia.

Segue la composizione affollata del *Martirio di San Pietro* (fig. 170): il martire pende dalla croce; i manigoldi raccol-

Fig. 169 — Pesaro, Sant'Ubaldo.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

gono sassi dal terreno, che il Bellini, al pari di Andrea Mantegna, rappresenta di frequente come il greto d'un fiume, tutto sparso di ciotoli. Di qua e di là dalla scena, legionarî romani e patrizî con clamide. Alcune figure, a sinistra, in costume de' tempi del pittore, rompono la ricostruzione storica; e davanti a quelle, maestoso, un sacerdote incappucciato in un ampio manto bruno che la luce inargenta nei contorni.

Meglio riuscito è il paese del San Giorgio (fig. 171), più vario de' precedenti per luce, col cielo fiammeggiante che accende gli orli delle rocce, increspa le acque del torrente, indora le erbe dei prati. Intorno a una rupe a scaglioni gira

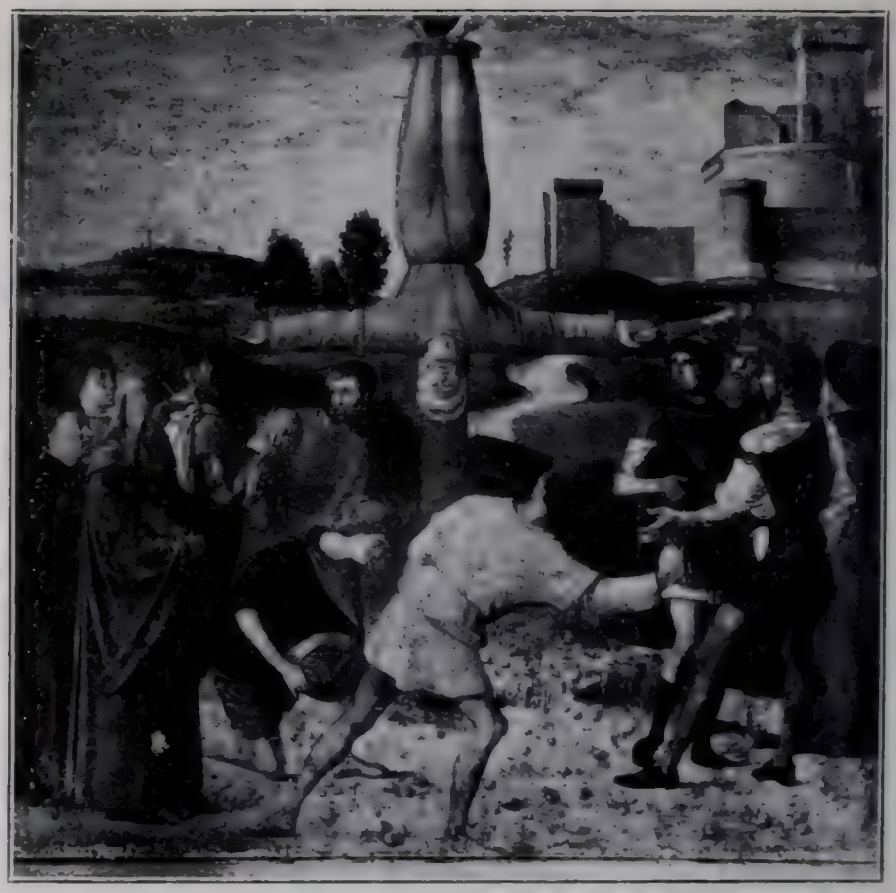

Fig. 170. — Pesaro, Sant'Ubaldo.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

la strada riverberata di sole: sul davanti, il suolo è arido, sparso di pietre, franto a scaglie acute: a destra, tra un ciuffo d'erbe, biancheggia un teschio. È il luogo dove il mostro regna, distruggendo ogni segno di vita, e dove San Giorgio, saldo sulle staffe, coperto d'irta armatura, coi capelli al vento, rotta la lancia nel corpo del drago, avanza di nuovo sull'impennato destriero, per scagliargli un fendente.

Un sentimento quasi crivellesco è nella figura tormentata, che si butta da una parte e piega a gran forza il braccio per roteare il colpo con maggior potenza sul drago alato,

Fig. 171 — Pesaro, Sant'Ubaldo.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

in forma di serpe, di coccodrillo e di testuggine. Par che nella predella, da destra procedendo verso sinistra, s'infochi l'arte di Giambellino e più sussulti di vita. Al punto d'arrivo, negli ultimi due tratti della predella, nel San Giorgio descritto e nel *San Paolo sulla via di Damasco* (fig. 172),

giunge al colmo. In questo scomparto il paese, anche nello sfondo, è brullo, senz'alberi, triste sotto il cielo tempestoso, in cui appare Cristo fra le dense nuvole increspate. Un orientale si regge alle briglie del bianco cavallo annitrente,

Fig. 172 — Pesaro, Sant'Ubaldo.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

e sembra in atto di gettar, con la destra sollevata, un laccio al destriero di San Paolo che si slancia alla fuga. Un altro cavaliere, stretto in una bianca veste tutta segnata di fili d'argento, si butta da un lato sul proprio cavallo scalpitante, nascondendosi fra le braccia il volto abbagliato, formando un mirabile intreccio di linee nel movimento aggirato di tutta la persona, su quella desolazione del paese, alla sinistra luce

dei lampi. Paolo, coperto di armatura tutta lucente di perle, si regge con una mano al suolo levando l'altra agli occhi chiusi,

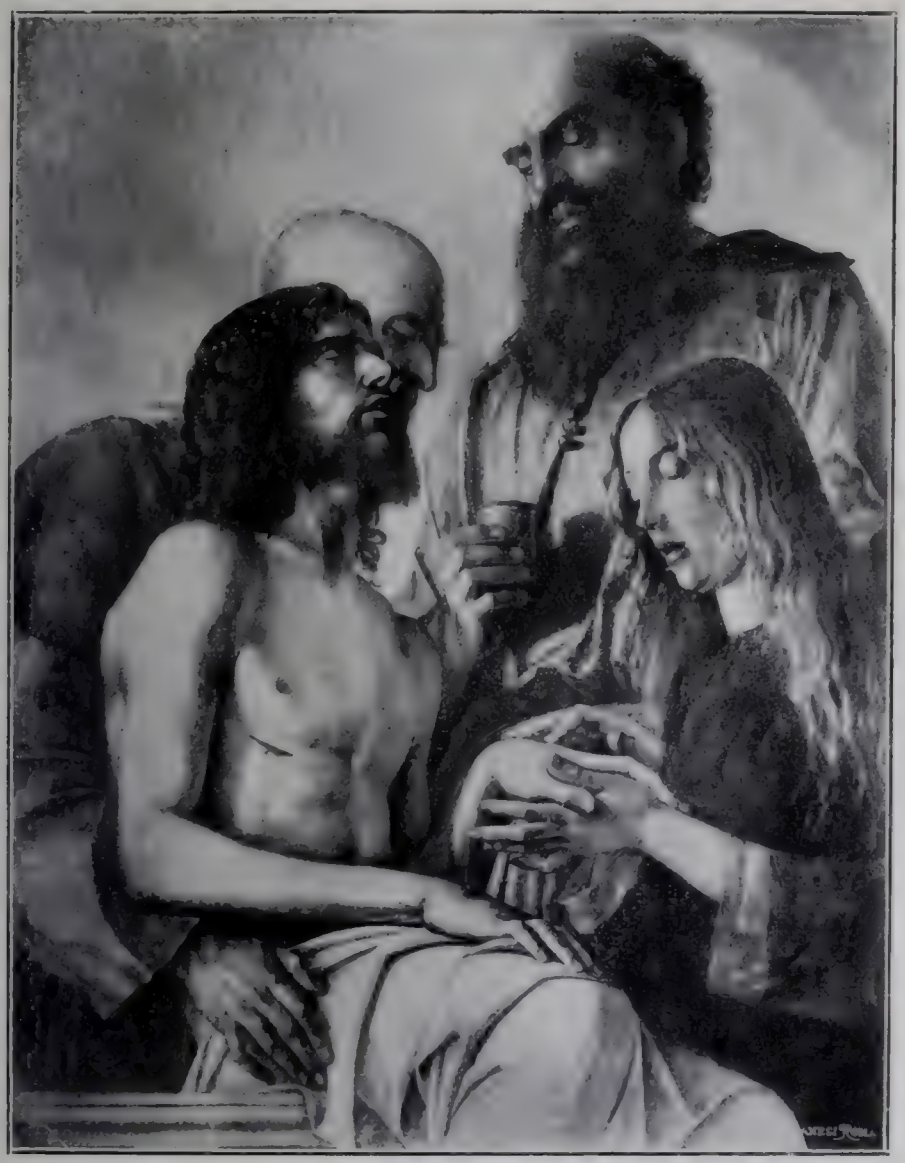

Fig. 173 — Roma, Pinacoteca Vaticana.
Scuola di Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Alinari).

tremando per l'improvvisa cecità, come percosso da un gran colpo sulla fronte, che ancora rintroni sotto l'elmo, dentro al capo.

I Santi nei pilastri del trono, veduti entro il cavo delle nicchie, sono nobilmente atteggiati, nel presentarsi ai fedeli in tutta la solennità del grado, in maestà. La cimasa (fig. 173), disegnata da Giambellino, fu probabilmente eseguita da un suo discepolo che non ne intendeva le finezze del segno: basti osservare le grossolane labbra delle figure, la crudezza de' contorni de' lineamenti, alcuni errori nel disegno delle estremità, ad esempio, nel dito anulare di Maddalena, che pare non cresciuto alla pari delle altre dita e non collocato da natura in una stessa linea con esse, e infine alcune pieghe correnti giù dalla spalla di Nicodemo a cannelli non adattati alle forme. In alcune parti sembra che il pittore si sia limitato a seguire le tracce dell'abbozzo di Giambellino, e le abbia appena coperte di colore. E così la mano di Cristo pare semplicemente tagliata all'ingrosso, con una sommarietà geometrica contrastante con la fattura della mano di Giuseppe d'Arimatea, disposta obliquamente a sinistra. Così pure, il naso di Maddalena affilato, sottile, contrasta con tutti gli altri lineamenti pieni, come gonfi, a larghe bozze. Per questo convien credere che, sul disegno di Giambellino, siasi eseguita questa cimasa da un discepolo di lui, che tenne le tracce come cosa compiuta, non sapendo tra segno e segno mettere quel che il maestro teneva in sè.

Al periodo dell'ancona pesarese appartengono ancora alcune Madonne, nelle quali lo squadro delle proporzioni è grandioso, senza che le forme abbiano più stretti rapporti con le mantegnesche. Tali le Madonne di Verona, di Berlino, di Milano: la prima (fig. 174) adora il Bambino dormiente, avviluppato in una piega del manto materno; la seconda (fig. 175), replica di discepolo, presenta il fanciullo in atto di benedire; la terza (fig. 176), commossa e triste, raccoglie al seno, con un tenero abbraccio, il putto, che ha la fronte adombrata da un doloroso pensiero e la bocca amaramente curva. Maria, avviluppata nel manto, china la testa sul figlio; i suoi grandi occhi assorti, come attratti

da una triste visione, si velano di una dolce, accorata tenerezza. Queste Madonne hanno una simile curva del capo, ma

Fig. 174 — Verona, Museo Civico.
Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino* — (Fotografia Anderson).

quella di Berlino, tra i raggi d'oro, con una modellatura piatta e slargata, deriva da un modello di Giambellino, dallo stesso

che fu ripetuto nella Madonna della raccolta Morelli a Bergamo (fig. 177).

La forma grandiosa del volto della Vergine si affina e

Fig. 175 — Berlino, Galleria. Scuola di Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino.* (Fotografia Hanfstaengl).

si allunga, col lieve modificarsi del gruppo, in un'altra Madonna del Museo di Verona e in quella della collezione

Fig. 176 — Milano, Galleria. Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino.*

Platt (figg. 178 e 179) in America: nella prima specialmente, per la gentilezza dei lineamenti del Bambino, fattosi signorile,

Fig. 177 — Bergamo, Collez. Morelli. Scuola di Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino.*

e per lo studiato giuoco delle mani che s'intrecciano e per lo scambio degli sguardi e le labbra amorose.

Fig. 178 — Verona, Museo Civico. Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino.*
(Fotografia Anderson).

* * *

Con gli ultimi due quadri, aventi solo a sfondo le nubi pizzettate e accese di sole, ci avviciniamo a una serie di opere che ci mostrano Giambellino salire altri gradi della sua scala pittorica. Nuovi elementi sono in lui, fervidi di vita. Antonello da Messina aveva portato impulsi a Venezia con gli splendori della sua tavolozza, col segno elaborato, che sapeva della prospettiva e della luce di Piero della Francesca; e Giambellino, veduti i saggi del Messinese, non li imitò, ma ne tenne negli occhi gli studiati effetti, fra le vie da percorrere dall'arte sua, tracciandone un'altra più lontana nella luce del sole.

Il *San Francesco che riceve le stimmate* (fig. 180), esposto nel 1912 a Londra dal Burlington Fine Arts Club, è ideato con libertà di spirito ben maggiore che la stessa scena nella pala pesarese. Il pittore si svincola dalle tradizioni iconografiche per dare risalto alla figura del Santo, profilantesi in piedi con le braccia aperte, senza che nell'alto appaia la visione del Crocefisso multialato, se non con un raggiar più vivo di luce nelle nubi sfrangiate. La gran gioia del pittore paesista traspare in ogni minimo particolare dell'ambiente: l'eremo del Santo è una grotta chiusa da arboscelli intrecciati, ma davanti a essa stanno il sedile, il bastone a mo' di gruccia, i sandali, l'alto leggìo, dietro al quale s'innalza un lungo fusto d'albero terminato a croce. Tutto è coperto da un pergolato sorretto da alti pali, dal quale ondeggiano alla brezza lunghi tralci di vite; e, ai rami di uno di essi, s'aggioga una campana che, per mezzo d'un filo, potrà essere sonata da Francesco per invitare i frati a recitar le ore. Una brocca sta appresso, per completare l'inventario delle cose del Beato, tutte costruite per l'uso della sua alta persona; ma la descrizione particolareggiata dell'eremo è abbellita dai sarmenti della pergola, dai sottili viticci che si sno-

dano come nastri dai rami, dal filo luminoso della campana, dal sole che imbianca il leggìo e il sedile, su cui trema

Fig. 179 — Engelwood, Coll. Platt. Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino.*

l'ombra dei pali. In tal guisa la spelonca del frate diviene una nicchia adorna dalle piante e dal sole, la povertà divien gaia nella festa primaverile. Dietro il Santo, si eleva la roccia gigantesca, entro cui s'apre il suo rifugio; ma il pit-

tore, aborrendo ogni idea di desolazione, pianta sopra il sasso alberetti ed erbe smaltate di fiori; dai crepacci fa uscire tralci d'edera e tutto un brulichio di pianticelle e di fiori campestri: qualche stelo di capelvenere mette sul bianco la leggera trama delle nitide foglioline. Nonostante il nudo alberetto che si leva nel mezzo, la primavera in pieno rigoglio copre di veste variopinta il terreno, trionfando delle aride rocce. Dalla rupe abbagliante si stacca il verde cupo, ancor immerso nell'ombra, d'un colle tutto alberato, e fra gli scuri alberi del bosco, nella luce candida del sole, s'accende un castello. Su un prato, un somarello sta immobile nella gran quiete dell'ora meridiana; un uccello si profila sopra una roccia e, più lontano, appoggiato a un lungo bastone, un pastore sorveglia un branco di pecorelle. Il sole svela ogni stelo d'erba sulla terra, ogni fiorellino dei prati, scivola sotto le arcate d'un ponte, inargenta i nudi sterpi, dà trasparenze alabastrine alle umili casette schiarate con l'arte di Piero, intensifica, per mezzo dei contrasti di chiaroscuro, la visione pittorica. Il condotto di una fontanella silvestre prende candore marmoreo nell'ombra d'un crepaccio; si stacca nitidamente il profilo delle lunghe canne sul fulgore della roccia; si accende di nivei chiarori una nube dietro le foglie d'un albero chiomato. Il silenzio domina nell'ombra calda d'una giornata di sole.

I ricordi mantegneschi sono ancora nel basso delle stratificazioni della roccia e del suolo, non in altra parte dell'opera, scrupolosa per ogni effetto di linea e di luce. L'albero a sinistra, coi due grandi rami in cui si biforca il tronco intrecciati all'antonelliana, e la gran chioma scintillante al sole e sconvolta dal vento, incornicia mirabilmente quella parte del quadro. Davanti alla grotta fiorita, l'alta figura del Santo, raccolta nella lunga, spiovente tunica, si piega da un lato, e leva lo scarno volto: la testa trema, i neri occhi incavati esprimono dolore, le labbra sottili s'aprono a un grido, mentre le mani ferite, senza la forza di

sollevarsi, si allargano nel gesto d'offerta di sè al Dio, che si annuncia, con luce di lampo, tra le nubi e il fremito del grand'albero, nella quiete profonda di tutte le cose. Giambellino, dipingendo la pia leggenda francescana, leva l'inno a frate Sole.

Prima di questo quadro l'artista si era servito del paese

Fig. 180 — Londra, già presso i Signori Colnaghi.
Giovanni Bellini: *San Francesco riceve le stimmate.*

come d'uno scenario, pur cercando, specie nel primo piano, qualche generale corrispondenza con lo spirito della rappresentazione; ma qui, per la prima volta, sentì tutta l'importanza del paese, e provò il godimento della natura, quasi che in lui s'accendesse la fiamma del poverello d'Assisi per le cose create. Con un segno svolazzante tocca i ramoscelli degli arbusti intrecciati che chiudono la

grotta, con una carezza educa le erbe ad ornarla a festa, ne corona di pampini l'entrata e ne inghirlanda ai piedi le rocce. Negli sterpi che s'intricano, nei ciuffi d'erbe allineati nel campo dove pascola l'asinello, nei sassi con i contorni franti e irregolari, nei fusti con la scorza interrotta dei pali, è uno studio, una cura, una ricerca nuova, derivata probabilmente dalla conoscenza dell'arte antonelliana, da cui pure derivò una sensibilità viva per la luce. Come un fanciullo che si allieti de' suoi fili argentei, del suo fulgore gemmeo, delle sue bianche chiazze, egli si indugia a segnarla nella cordicella della campana, a romperla variamente sulla rude scorza degli alberi, a farla ridere sui ciotoli, sulle corolle dei fiori, e a stenderla sul legno del sedile e del leggìo che, sotto la forza luminosa, sembran di candida pietra. Ma Giambellino concepì la visione di Francesco nel paese soleggiato con la unità che non raggiunse nell'opera: la cura, la diligenza, l'amore non bastavano ad avvolger tutto nel sole, a rendere l'insieme cercato. Ad ogni modo la grande, vibrante rispondenza dei sentimenti di Francesco per le cose della Natura ebbe qui, se non compiuta, la ideale determinazione profonda e solenne.

La luce che schiara il *San Francesco* trionfa nella *Trasfigurazione* del Museo di Napoli (fig. 181). Il paese tiene una grande parte del quadro: i colli, a sinistra, avviluppati ancora nella penombra, si avvivano verso destra al sorgere del sole, e rifulgon le mobili nubi che dal piano salgono circondando ad arco la testa di Cristo. In fondo, le alte mura della città di Ravenna splendono della bianca luce di Piero, e nel piano scivolano i primi raggi che dardeggiano sulle torri e i campanili: a sinistra un nudo albero invernale, a destra una gran pianta nel pieno rigoglio delle sue frondi. Nella valle ridente ferve la vita: un orientale in bianca veste discorre con un curvo vecchio; un uomo guida al pascolo una mucca, mentre un'altra, accovacciata, riposa il muso a terra; dalle nude radici d'un tronco tagliato spun-

tano lunghi fili di pianticelle, e da per tutto, dai cavi delle rocce, tremano alla brezza ciuffi d'erba e steli di candidi fiori. Nel mezzo della valle apre le braccia Cristo, che sembra chiudere in sè tutta quella luce ed esserne simbolo: avviluppato nella bianca veste e nel bianco manto, con la mano sinistra diafana contro il chiaror delle nubi, sta per

Fig. 181 — Napoli, Museo. Giovanni Bellini: La *Trasfigurazione*. (Fotografia Anderson).

levarsi, col moto leggero di esse, su dalla terra, fra i due grandiosi profeti; tre Apostoli formano come una base animata al gruppo. Le figure di granito, che Giambellino aveva dipinto nella *Trasfigurazione* Correr, l'ambiente triste, desolato, invernale, si rinnovano in quest'opera, dove il mantegnismo è quasi affatto scomparso, e il trionfo della luce accompagna il trionfo della candida figura di Cristo. È un progresso nella concezione e nell'unità del paese: tutte le minuziose ricerche si raccolgono sul davanti della

scena e, si potrebbe dire, nel suo roccioso basamento, mentre, di grado in grado, sui cumuli del terreno cessa la determinazione dei particolari, e nella luce si disegnano solo le case bianche. I cumuli si uniscono come onde rigonfie, salgono anch'essi verso l'alto, in un ritmo che sembra accompagnare l'assurgere delle nubi nel cielo e del Dio sulla terra.

Le nubi formano lo sfondo alla *Santa Giustina de Boromeis* (fig. 182), nella collezione Bagatti-Valsecchi di Milano, salendo rapide a invadere il sereno, sfrangiandosi, inarcandosi, all'altezza del collo di lei, in tanti fiocchetti candidi impregnati di sole. Ella è tutta raccolta nella veste aderente al corpo, stretta sotto il petto trafitto da un'alta cintura, come da corona gemmata, file di perle trapungono la manica scoperta, armandola come d'un bracciale; un fermaglio prezioso unisce i lembi del manto. Le linee raccolte della figura, non ostante la tenuità del rilievo, le danno l'aspetto d'una statuina, sorretta dalle vesti allargate a campana nel basso, sopra un piedistallo; ma la gamba destra si muove, delineandosi sotto la stoffa, imprimendo una lieve ondulazione alle linee del corpo, accompagnando il tremito del lungo e flessibile ramo di palma, che la Santa tiene con grazia fra due dita della destra. L'equilibrio della figura è mantenuto nei lenti moti del passo; il lembo di tunica ondeggiante a sinistra sul terreno accompagna lo spostamento della gamba destra, e conserva così la saldezza della composizione. La testa marmorea, diademata, china gli occhi verso la terra, e le palpebre, percosse da guizzi di luce, sembran tremolare leggermente; il lungo ovale del volto, il naso breve e diritto, la piccola bocca chiusa riflettono una divina purità verginale: la lunga mano che tiene la palma traspare nella luce, come l'altra benedicente del Cristo di Parigi. La Vergine, composta del tremulo chiaror delle perle che ne ornano la fronte e le vesti, raccolta ne' suoi calmi pensieri, come la persona nel viluppo del manto, è uscita dalle mani del

Fig. 182 — Milano, Bagatti-Valsecchi.
Giovanni Bellini: *Santa Giustina* — (Fot. Dubray).

più dolce spirito veneziano, non da quelle rudi di Alvise Vivarini, cui fu attribuita.

La tranquillità dell'espressione continua nel *Cristo sul sarcofago*, del palazzo municipale di Rimini (fig. 183). Cristo siede sul marmo rosato del sepolcro, e il suo torso pesante, squadrato, si disegna di traverso come in Antonello; la testa si piega, come in profondo letargo, sulla spalla destra; il peso delle membra, gravate dalla rigidezza di morte, sembra stia per far cadere il gigante sul marmo della tomba. Accorre a lui lo stormo dei piccoli angeli, con variopinte ali di farfalla aperte ancora al volo: uno puntella, con tutta la sua forza infantile, il torso cadente; un altro vi si appoggia, aprendo a un lamento le labbra, fissando i chiari occhi pietosi sulla salma di Cristo; un terzo china la testa a contemplar dolente la piaga della mano; il quarto rimane in disparte, silenzioso, con le braccia conserte e una tenera espressione di fanciullesco dolore nella bocca socchiusa, nei grandi occhi fissi. Contrasta con la dolente pietà dei volti paffuti la gaiezza dei colori di quello sciame di farfalle, che si affaccenda intorno alla salma ingiallita dalla morte. La rosea luce del marmo si leva su dalla tomba, e traspare come attraverso alabastro dai teneri corpi degli angeli: il ginocchio di quello in profilo sembra di marmo roseo dietro le gialle carni del braccio cadente del Redentore; e l'orlo dell'ala, di rossa fiamma, che circonda la bruna testa del cadavere, le fa disco attorno. Il turchino, il rosso acceso, l'aranciato, tutti i colori più vivi e più gai, ridono nelle ali palpitanti degli angeli; e un riverbero rosa, sotto i capelli di pallido oro, infiora la testa china del genietto ultimo a destra. Antonello ha suggerito motivi a Giambellino per quest'opera, nella disposizione del Cristo sul piano e nelle tipiche acconciature degli angeli; ma il Messinese compose il gruppo in ideale e grandiosa tragicità di linee e d'aspetti, il pittore veneto cinse la salma come d'un serto di variopinti fiori. Più che ne' particolari, l'influsso di Anto-

nello si sente nella ricerca di rilievo. Le opere primitive di Giambellino sembrano a bassorilievo o ad intarsio, ad eccezione di alcune nel periodo dell'influsso mantegnesco, dove il risalto è ottenuto per forza di chiaroscuro. A datare dall'ancona pesarese la forma diviene più statuaria e il chiaroscuro più fuso, fino a questo quadro di Rimini, nel quale

Fig. 183 — Rimini, Palazzo comunale.
Giovanni Bellini: *Cristo sul sarcofago* — (Fotografia Alinari).

il nuovo criterio artistico si afferma nei contorni arrotondati dalle lievi tinte trasparenti.

A questo periodo, che continua l'altro iniziato dall'ancona pesarese, appartengono due Madonne: quella col bambino benedicente, nell'Accademia di Venezia (fig. 184), e l'altra, similissima, della Pinacoteca di Torino (fig. 185). In entrambe, il tipo della Vergine, pur rimanendo, ne' suoi lineamenti essenziali, prossimo a quello antico, si addolcisce e diviene sentimentale, mentre il fanciullino, col visetto rotondo, si fa più adulto e più grave.

Altre tre Madonne si possono riunire in un gruppo per l'affinità dell'aspetto della Vergine, volta di tre quarti verso

Fig. 184 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino* — (Fotografia Anderson).

destra: una in Santa Maria dell'Orto a Venezia (fig. 186), più bella fra tutte; un'altra nel Friedrich Museum di Berlino;

Fig. 185 — Torino, Pinacoteca.
Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino* — (Fotografia Anderson).

Fig. 186 — Venezia, Chiesa della Madonna dell'Orto.
Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino* — (Fotografia Anderson).

la terza guasta da restauri, nella Galleria di Venezia (fig. 187). In tutte tre si determina appieno, definitivamente, il tipo

Fig. 187 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino* — (Fotografia Anderson).

bellissimo di Maria, senza che più una retta l'aggrandisca e l'afforzi: tutte le linee si increspano, ondeggiano ritmicamente, s'insinuano lungo la persona, si ravviano lente, come tocche da una stessa carezza.

La volontà dell'artista di rompere i piani, di curvare le rette, lo porta a dipingere l'altra Madonna di Bergamo (fig. 188), nella quale il lembo del manto, disegnando un gran festone sul davanzale, gira intorno al corpo del fanciullo, animato in un gesto da Ercole. Il grosso volto paffuto del bimbo contrasta con la nobile bellezza di tutte le linee del viso di Maria, nei cui occhi oblunghi, chiari, dorati trema un riflesso di luce; la violenza del suo movimento rompe l'unità raccolta dei gruppi di Giambellino. Il pittore, alla fine del periodo di elaborazione della propria maniera, dall'ancona pesarese a questo quadro, par che voglia vincere il freddo delle forme rettangolari, che, per qualche vecchia reminiscenza, irrigidiva l'arte sua, e, anche a costo di cadere nello sforzo, disegnò il putto della Madonna di Bergamo slargato, con un ginocchio sul davanzale e l'altra gamba aperta, fuor d'equilibrio. E, segnate con cura le venature del parapetto marmoreo, a mo' di corsi d'acqua serpeggianti, lumeggiò d'oro il manto della Vergine coi tratti che si curvano a fascio, come onde che si frangono contro la riva, avvivò i grossi capelli del bambino, dette un tremito ai fili bianchi delle orlature del manto e del velo di Maria. Ma qui finisce il periodo delle irrequietezze tecniche di Giambellino: il suo spirito dolce, temprato dalle prove, si espanderà libero, col segno ordinato e tranquillo, nelle più pure armonie.

Una nuova elaborazione della *Pietà* può darci la misura del cammino compiuto dall'artista, e cioè il *Cristo morto* della Galleria Berlinese (fig. 189), assistito da angioli, come nel quadro di Rimini, ma divenuti giovinetti in questa composizione, più raccolta nelle sue linee, nel silenzio di morte. Il movimento del gruppo, in quest'opera larga di forme, è molto più serrato e più ritmico: la curva del collo di Cristo equilibra quella del torso, il braccio sinistro, ripiegato al gomito, accompagna l'atteggiamento dell'altro disteso con abbandono sulle ginocchia, la testa s'include fra le teste

Fig. 188 — Bergamo, Accademia Carrara.
Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino* — (Fotografia Anderson).

carezzevoli degli angeli, e le grandi ali aperte contornano d'una linea arcuata il gruppo delle tre figure. Non più pianti, non più corona di bimbi intorno alla salma, bensì il dolore calmo, profondo, di esseri sovrumani, il divino raccoglimento della pietà. Le tre teste si stringono: l'angelo a sinistra china la testa ricciuta sfiorando col delicato profilo i bruni capelli del Dio; l'altro cinge d'un braccio il collo del Redentore e gli sorregge la mano aggranchita, penzolante, mostrando ai fedeli l'atroce piaga: un'invocazione muta, una divina tenerezza è nei grandi occhi che guardano il cielo. Le aperte ali candide sembrano anch'esse levare il gruppo sopra la terra. Con assoluta semplicità di linee, Giambellino ha espresso, in questo ritmico aggruppamento di figure, l'intima unione di tre anime raccolte in un solo dolore, levando intorno alla vittima non urla disperate, non convulsioni spasmodiche, ma un tacito mormorio di preghiere.

Nel penultimo decennio del Quattrocento, Giambellino comincia la serie delle grandi pale d'altare, con l'ancona, purtroppo perduta, a San Giovanni e Paolo a Venezia, e con l'altra di San Giobbe (fig. 190).

In questa egli raccolse il gruppo delle sacre figure nell'abside rivestita d'alabastro, sotto la conca a mosaico d'oro con angioli multialati alla bizantina. Sul trono di marmi preziosi, siede la Regina in « maestà » (fig. 191), corazzata nella veste di broccato d'oro e chiusa fra le grandi spirali del manto. Col busto eretto e lo sguardo immobile, ella fissa i fedeli, movendo lentamente la sinistra, mentre con l'altra mano trattiene sulle proprie ginocchia il nudo corpicino del bimbo, che nella tonda testa ricorda il putto benedicente della Madonna della Galleria di Venezia. Ogni gesto è calcolato per mantenere l'equilibrio del gruppo; anche il minuscolo Redentore tiene eretta la bionda testina e guarda fiso i fedeli; stringe al petto il braccio sinistro, stende obliquamente in basso l'altro, bilanciando il movi-

mento del braccio alzato della madre. Con questo largo concetto di simmetria, inscrivendo il gruppo entro un pen-

Fig. 189 — Berlino, Friedrich Museum.
Giovanni Bellini: *Cristo morto* — (Fotografia Hanfstaengl).

tagono, inscritto a sua volta nel rettangolo del trono, il pittore riesce a destar l'impressione d'una simultanea sosta nelle due figure, raggiungendo un effetto di solennità ieratica.

Fig. 190 — Venezia, Galleria. Giovanni Bellini: Pala di *San Giobbe*.
(Fotografia Anderson).

Sui quattro gradi del trono, rivestiti di serpentino, tre angioli suonano (fig. 192), insieme disposti entro un largo

Fig. 191 — Venezia, Galleria.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

pentagono, che forma base all'altro, più allungato, del gruppo superiore. Fanno ala alla Vergine sei santi, disposti euritmi-

camente, non con simmetria, forti di rilievo, morbidi di carni, creati col presentimento del secolo d'oro ormai vicino. La nera tonaca di San Domenico dà risalto alle tinte gaie delle vesti e alle carni lucenti degli angeli musicanti: Sebastiano guarda avanti a sè con un lieve sorriso; il profilo mitrato di Ludovico vescovo sporge dietro le nude spalle del Martire, come scolpito a bassorilievo sul pilastro marmoreo. Dall'altra parte appare la testa ricciuta del Battista fra il nudo Giobbe orante, non crucciato dalla lue, e Francesco, non estenuato dalla penitenza. La figura del Santo, tante volte ripetuta dal pennello di Giambellino, senza più le lunghe linee stilizzate, è divenuta ampia, preannunzia Tiziano; un improvviso languore offusca il suo sguardo, e par che le sue forze stiano per smarrirsi in un'estasi dolorosa. Come non sono simmetrici gli atteggiamenti delle sei figure, così i loro sguardi non hanno la stessa direzione: il Battista e il giovane vescovo contemplano sorridenti il Bambino, Giobbe guarda avanti a sè pregando, Domenico china gli occhi sul libro, Sebastiano sogna, Francesco langue in una dolce sofferenza. La varietà di espressione dei Santi pone in rilievo la fermezza regale, diremmo, la impersonalità dello sguardo di Maria e del pargolo Gesù dominatore. Giambellino è riuscito a dare alla sua Vergine maestosa una rigidezza sacra, coronando con la pala di San Giobbe le sue opere, che ci offrirono la visione astratta, ieratica, della divinità.

Ma lo spirito di Giambellino non era naturalmente portato a queste figurazioni grandiose, e nella pala dei Frari (fig. 103), del 1488, tornando a donare umanità alla Vergine, ritrova tutta la sua dolcezza coloristica, non così piena nella pala di San Giobbe. Nel gran quadro della chiesa dei Frari, intreccia le antiche forme alle nuove, ideando un trittico architettonico: un'abside di chiesa nel mezzo, ai lati due strette rettangolari edicole, come navatelle sfuggenti, costrutte sulla schema della pala di Donatello nel Santo di Padova, o del Mantegna in San Zeno a Verona. Una ricca

ornamentazione, terminata da vasi e candelabri fiammanti, corre lungo la cornice in legno intagliata del trittico, nei

Fig. 192 — Venezia, Galleria.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

pilastrini, nella trabeazione, nell'arco. Lo schienale del trono manca, e la Vergine (fig. 194) si eleva libera sotto la volta, non greve di forme, fra le ampie volute del manto, come

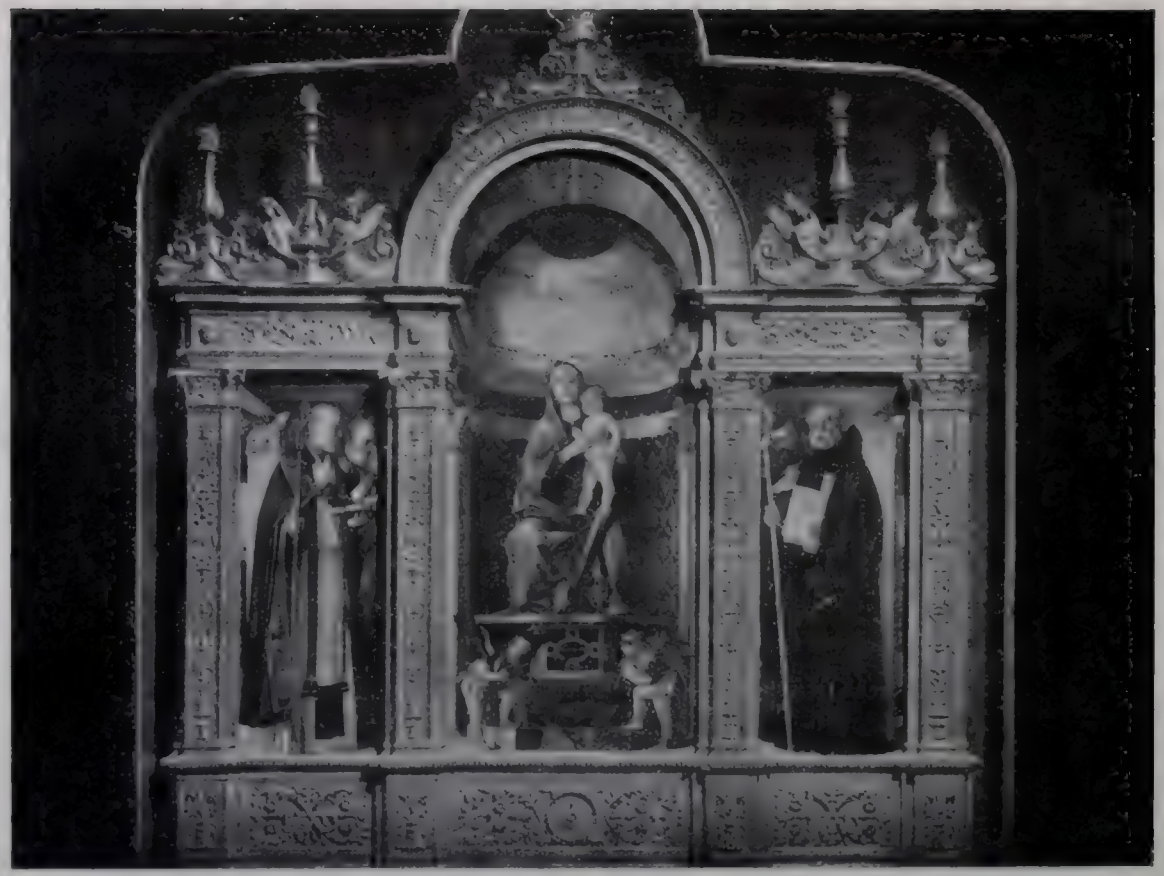

Fig. 193 — Venezia, Chiesa dei Frari. Giovanni Bellini: Pala d'altare — (Fotografia Anderson).

a San Giobbe, ma sciolta e allungata tra le pieghe di esso, serpentine, lampeggianti, irrequiete; non regina ma giovane

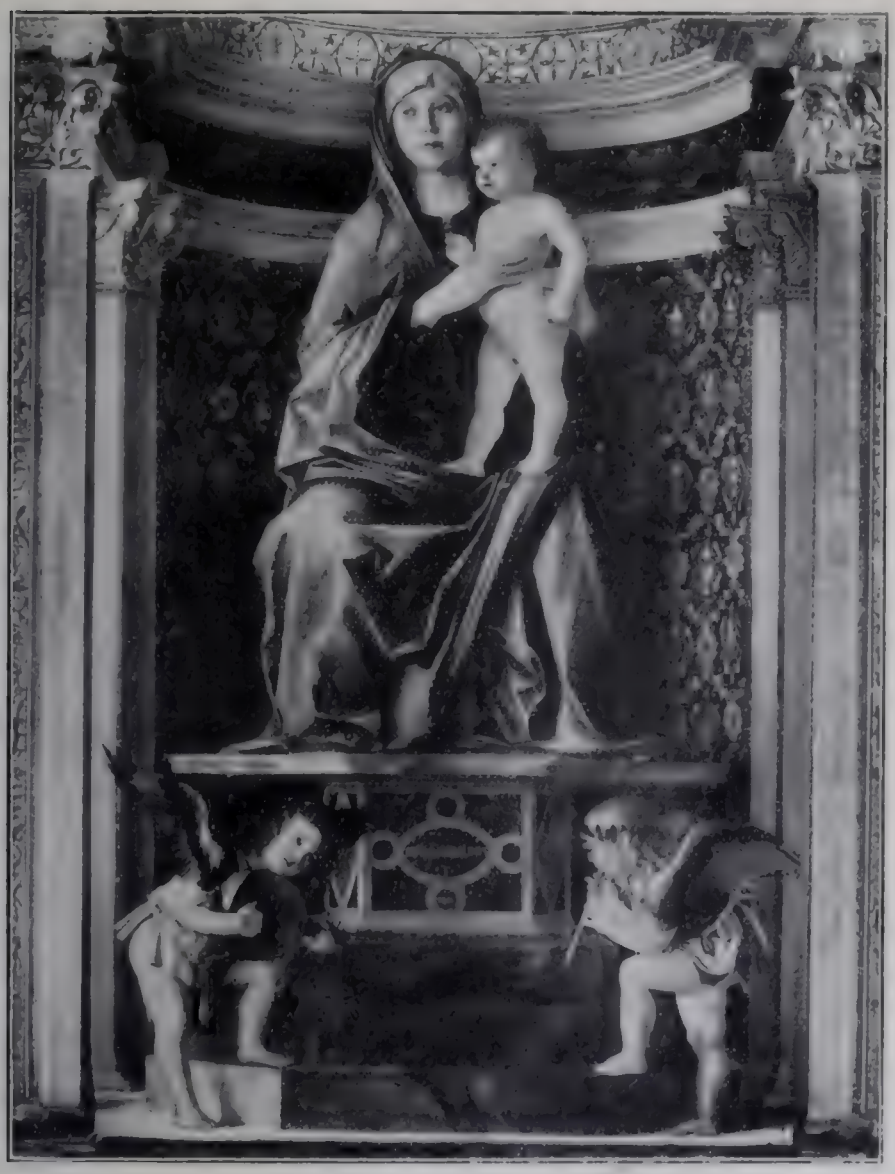

Fig. 194 — Venezia, Chiesa dei Frati.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

madre, col dolcissimo volto schiarato dalla luce dei limpidi occhi. Con un piede sul pavimento e l'altro sul primo gradino, due genietti paffuti (figg. 195-196), in movimento rit-

mico, suonano, curvando la ricciuta testina e tutto il corpicciuolo, sotto la gran lastra di marmo stesa ai piedi della

Fig. 195. — Venezia, Chiesa de' Frari.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

Vergine, sulla base del trono a gradi esagonali, in modo da riempire i vani. Il suonatore a sinistra china il mento sul

liuto, poggiando con forza le dita sui tasti, e s'accompagna col canto; le sue ali aperte scintillano di smaglianti colori

Fig. 196 — Venezia, Chiesa dei Frari.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

nell'ombra. L'altro è un paggetto con la biondissima testina circondata d'una ghirlandetta di foglie scure, con gli occhi

chiari, di quel tenerissimo azzurro, come umido, proprio di alcune Madonne di Giambellino. La luce infocata che piove dalla conca dell'abside color di rame indora le carni, attenuandosi via via dall'alto in basso, fino a dare a quelle del genietto a destra il pallore dell'avorio. Le carni dorate delle figure nel mezzo del quadro s'infocano, diventan cupree nei quattro Santi.

La festa di suoni e di canti intorno a Maria nell'ancona della chiesa di Santa Maria degli Angeli, a Murano (fig. 197), non è più chiusa in un ambiente ecclesiastico, ma celebrata all'aperto, tra il riso delle piante verdi e le ghirlandette delle nubi coi cherubi: cielo e terra levano inni di gioia alla Vergine e al Bambino; gli uccelli si raccolgono famigliarmente intorno al gruppo dei Santi, e mazzi di cherubini, a tre a tre, variamente scorciati, veleggiano nell'aria, sulle nubi, recando al quadro una nota melozziana. La Vergine (fig. 198) presenta con orgoglio materno il suo putto nudo, benedicente Agostino Barbarigo. Ma non guarda a lui il Doge, assorto nella preghiera e presentato alla Vergine da San Marco, mentre il grave Agostino si volge ai fedeli. Un fascio di raggio batte sul gruppo divino, e un disco di atomi luminosi attornia il capo di Maria; appena un riflesso di luce giunge all'angelo suonator di liuto (fig. 199), dando una dolcissima vaporosità alla gran massa dei capelli biondi e alle piume dell'ala abbassata; il suonatore di viola, piega la testa sorridente, rapita dalla musica, e con lo sguardo degli occhi lucidi segue nell'infinito le note, che la mano trae dal cavo dello strumento. In questa terza pala Giambellino ha tradotta una nuova sfumatura del sentimento religioso, e ha compiuto un altro passo verso le forme cinquecentesche, cercando di abbandonare i contorni recisi per avviluppar nel chiaroscuro, gradatamente diffuso, persone e cose. Anche i colori sembrano purificarsi, prender nuova, trasparente limpidità. Sull'azzurro del cielo, i mazzi di cherubi si veston di rosa, e sul verde cupo della siepe risalta

Fig. 197 — Murano, Chiesa di San Pietro Martire. Giovanni Bellini: Pala d'altare — (Fotografia Anderson).

il rosa carnicino della veste di Marco, il cui volto bruno si arrossa al riflesso fiammeo della tenda. A quel rosa e al bel-

Fig. 198 — Murano, Chiesa di San Pietro Martire.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

l'azzurro del manto danno vigore l'ermellino argenteo della pelliccia e l'oro vecchio del mantello del doge; d'argento è

il piviale del vescovo, d'argento con riflessi azzurri la mitra. Dalla Vergine all'angiolo a destra e al doge, le onde lu-

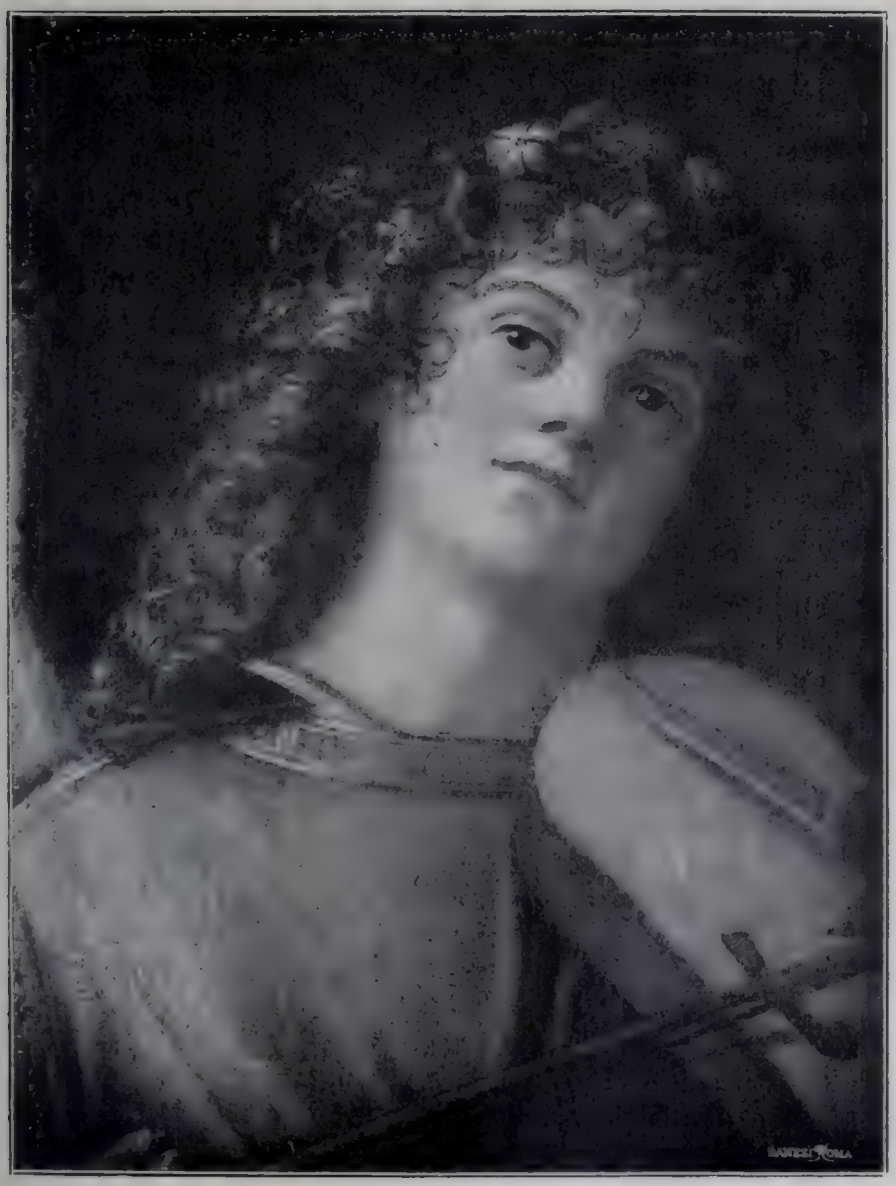

Fig. 199 — Murano, Chiesa di San Pietro Martire.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

minose digradano, secondo una diagonale, passando dai toni caldi ai freddi, dalle note auree alle argentine.

Queste pale d'altare furono ispirate, per il fondo, da un nuovo modello architettonico che, come abbiamo già detto, probabilmente derivò dalla pala di San Cassiano di Antonello da Messina; ma Giambellino accettò la decorativa, ampia, solenne distribuzione non senza sforzo. Nell'ancona perduta, già esistente ai Santi Giovanni e Paolo (fig. 200), il tiburio o l'edificio ove si elevava l'altare, era aperto, come se il pittore non avesse resistito a festonar l'aria delle sue nubi argentee; ma nell'ancona di San Giobbe s'arrese al modello, riducendolo alla veneziana nelle decorazioni e nei musaici, senza lasciar tuttavia di ricordare nel trono l'incorniciatura del suo quadro primitivo. Nel trittico de' Frari s'attenne ancora per la parte mediana, al più recente modello, ma non riuscì a innestarvi le ali, disegnate secondo il vecchio schema, perchè il nuovo, che era alla fin fine la veduta dell'interno d'una chiesa, non comportava divisioni di parti. E ben presto, nell'ancona di Murano, abbandonò il complicato scenario, che gl'impediva di richiamare, almeno ai lati de' tendoni, i suoi fondi, monti, castelli, boschi e piante. Più tardi tornerà alle architetture, con la pala di San Zaccaria, per abbandonarle poi subito o ridurle a un arcone aperto sulla campagna, nella pala di San Cristoforo.

In questo periodo dei capolavori, dopo l'ancona muranese, può classificarsi l'*Allegoria sacra* degli Uffizî a Firenze (fig. 201), sogno mistico tradotto in pittura dall'anima pia di Giambellino. Il poemetto di Guillaume de Deguilleville «Le pélerinage de l'âme» suggerì la versione pittorica: le anime del Purgatorio sono i fanciulli che giuocano con le mele, frutti della grazia di Dio, sotto l'albero mistico del Paradiso. Intorno alla sede celeste, spuntano alberetti ignudi, sterili sino a che l'Eterno non innesterà sul tronco della vita umana il nuovo germoglio; e sopra la terrazza paradisiaca, si raccolgono nella gran pace del paese le allegoriche e sacre figure: Maria siede orante in trono; alla sua destra è una Santa, e a sinistra, a mani giunte, la Giustizia, senza la

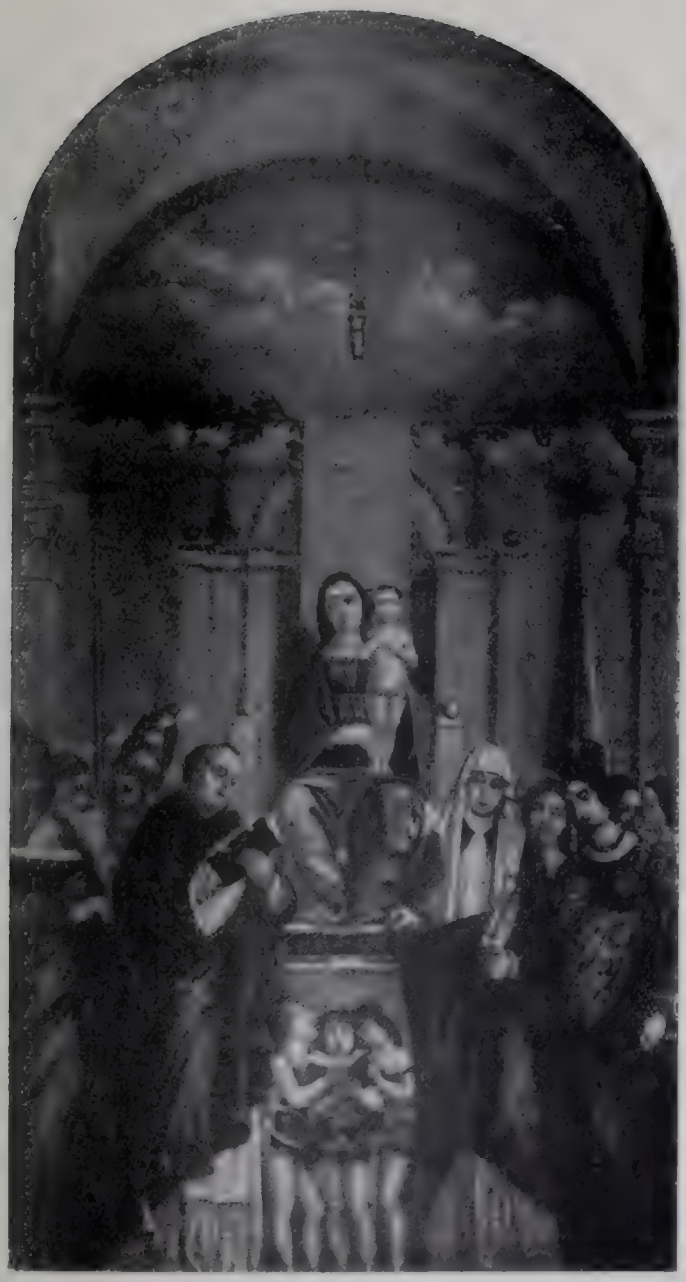

Fig. 200 — Venezia, Santi Giovanni e Paolo.
Giovanni Bellini: Ancona perduta (da una copia).

spada, che Paolo, fuor dal recinto marmoreo, tiene imbrandita, mentre Pietro, altro avvocato delle anime, si appoggia al parapetto pregando. E insieme pregano Giobbe e Sebastiano, amici delle anime, perchè esse possano transitare il fiume Lete: bruciato dal sole l'uno, candido l'altro, come i marmi della balaustra, col profilo purissimo che si disegna leggero sul tremulo specchio delle acque. Tutti pregano, tranne Sebastiano sognatore e Paolo guerriero, mentre nel mezzo della grande terrazza tre puttini giuocano con grosse mele, e un quarto, ritto in piedi su un vaso, si stringe a un alberello carico di verdi foglie. Intorno, è il mormorio delle acque limpide, appena increspate da lievi onde; ombre calde, estive, cadono sulle alture rocciose, e sulla riva ridono al sole, come se fossero di marmo, alcune povere casette, traendo risalto dal vello verde di una collinetta boscosa. Il fiume, largo e tortuoso, si nasconde ai nostri occhi in una rapida svolta, dando al paesaggio quel senso di mistero, che sempre si desta in noi quando una strada si perde nelle gole di un monte: la vita si svolge tranquilla, un uomo passa davanti alle case con un somarello, due figurine di donna, simili a statuette di marmo, stanno in colloquio sulla riva. Mai Giambellino ha creato un paese potentemente suggestivo come questo, coi profili delle bianche rocce che appena si rispecchiano, tremuli, nel lago, mentre a sua volta l'ondeggiare dei raggi di luce sull'acqua si riflette, tenue ricamo, ai piedi delle rocce sulla riva sinistra. La gran quiete e la profonda poesia di quel paese, ove esseri e cose si purificano alla fresca luce, infondono dolcezza di sogni alle mistiche imagini.

In quest'opera Giambellino, già padrone delle sue forme, ricorre per parecchie figure agli antichi schemi rettangolari, come se volesse spremerne il valore ieratico. Sicuro nel rendere gli atteggiamenti più vivi, si propone tuttavia di inscrirli tra i pilastri della terrazza paradisiaca, e non congiunge, non lega tra loro le figure, perchè i pensieri astratti

dei Santi si uniscono, concorrono solo di là da quel mondo, da quel campo della preghiera, dove tutti i pietosi sono assorti, nel destino delle anime. Il simbolismo del poemetto francese aveva separati, nella sua composizione, gli elementi, che non si potevano congiungere, se non idealmente, nel silenzio della preghiera. Così fece Giambellino, dando al luogo il misterioso raccoglimento, alle sacre persone il fer-

Fig. 201 — Firenze, Galleria degli Uffizî.
Giovanni Bellini: *Allegoria sacra* — (Fotografia Anderson).

vore devoto verso lo spirito divino, che è immanente e non prende figura, che giudica le anime erranti e non dà segno di sè. Pregano i patroni, gli avvocati, gli amici delle anime: Maria portando le mani avanti in segno di dedizione, giungendo le tremanti mani la Giustizia, unendole Pietro mentre si bilancia sul parapetto, curvandole il vecchio Girolamo. Giambellino ne' più leggeri tocchi esprime gl' intimi sentimenti, e, quantunque evoluto, si compiace di rendere ancora una volta in questa scena il suo entusiasmo per le forme sottili. Noi godiamo delle cose ridotte in piccolo, come se esse ne rappresentassero l'infanzia; ma ancora più godeva

l'artista nel rappresentare sottigliezza di immagini e di cose per farle immateriali. La riduzione di una dimensione, o della larghezza, senza scapito delle altre dimensioni e del generale organismo, diviene in Giambellino finezza, eleganza purissima, leggerezza e nitore di tocco. Abbiamo veduto già la candeletta sul sarcofago del Cristo, nel quadro del Palazzo Ducale, il filo bianco della campanella nel San Francesco, i monili di Santa Giustina, primitivi per la semplicità delle loro file di perline; e in questo quadro possono vedersi, fra le altre cose, le frecce conficcate nel petto e su un ginocchio di Sebastiano, lunghe, diritte, scoccate dalla balestra con forza acutissima. Par che Giambellino nella sottigliezza riveli il sentimento, che nelle prime opere pareva timidità, ed era calma di spirito, alieno da ogni effetto sonoro, facile a stordirsi per ogni rumore. E con la sottigliezza delle immagini il pittore cercò luce di bontà nei volti, grazia negli atti, avvolti nelle armonie del colore. Per queste ricerche il dipinto ci sembra chiudere il periodo aureo dell'artista, qui padrone di sè e che sente ancora il valore de' suoi studî, delle sue osservazioni, de' vecchi materiali. Il paese ricorda ancora per alcune parti quello del *San Francesco* e della *Trasfigurazione*, ma non è fatto a spizzico come il primo, nè sommario come il secondo: è un paese organico, nella sua fantastica composizione, che mostra un antro selvaggio, il fiume limpido, che rispecchia le rive e si frange lieve contro un promontorio, la cima selvosa col castello turrito, il villaggio soleggiato alla sponda di Lete, l'aspra roccia che s'eleva a mo' di cupola nel fondo. La fantasia del pittore, rasentando o sfiorando la realtà, diminuendo la distanza tra loro delle tante cose vedute, trovò così una linea di paese più franca. Possono vedersi a sinistra, tra le rocce, ancora le pianticelle che ornavano la grotta di Francesco; ma tutto più si coordina all'effetto generale, con scioltezza e con rapidità, sopra il gran fiume, che tocca col fiotto delle acque in una bianca linea la terrazza dei Santi pietosi.

Dal *Cristo sul sarcofago* di Berlino, dalla pala perduta di San Giovanni e Paolo a quella di Murano, all'*Allegoria sacra* degli Uffizî è facile riconoscere un'altra modificazione importante nell'arte di Giambellino, suggeritagli forse dall'esame delle opere di Antonello a Venezia. Nel periodo antecedente è raro di vedere qualche calcolo geometrico, e, se vi sono ritmiche corrispondenze formali, esse sembrano spontaneamente riuscite. Le figure, affrancate dal rigido rettangolo, ebbero una scioltezza nuova, non sempre equilibrio e distribuzione meditata e sicura. L'*Allegoria sacra* non ha figura, in cui il ritmo delle membra non si risolva in una gentile cadenza, ogni moto non abbia rispondenze concordi. Nella pala perduta dei Santi Giovanni e Paolo, come nel quadro degli Uffizî, la simmetria lascia il luogo all'euritmia dei gruppi e delle cose: il trono s'allarga dalle parti dello schienale e de' bracciali per meglio riempire lo spazio, la grande croce portatile e lo stendardo s'innalzano ai lati, e la croce nell'asta e il serto di foglie, che corona la punta dello stendardo, ondeggian simultanei nell'aria; un festone di frondi si curva sull'altare e, nel cielo, s'inarca un festone di nubi. Ai piedi del trono, stringonsi i putti cantori, per ornarne l'alto basamento, seguendo con le loro membra gracilette le lunghe linee del gruppo della Vergine col Bambino e degli esili pilastrini del trono. Ma queste e altre ricerche, che nel disegno dell'ancona perduta s'intravvedono, si spiegano, meglio compiute, nelle altre pale descritte, che formano coi gruppi e con le architetture un concento, senza più le voci tenui, sottili, bianche dell'ancona de' Santi Giovanni e Paolo. Le voci sono più forti, i cori più nutriti, le cadenze più piene. Così Giovanni Bellini cantò ne' giorni della sua perfezione, all'apice dell'arte sua.

Altri quadri minori si possono noverare come usciti in quei giorni dalle sue mani. Di poco antecedente alla pala di San Giobbe è la *Madonna col Bambino* della Galleria di Bergamo (fig. 202). Una grande morbidità è nelle tenere

carni, una dolce naturalezza nel fidente abbandono con cui il putto si stringe alla madre purissima, accarezzata dalla

Fig. 202 — Bergamo, Galleria.
Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino* — (Fotografia Anderson).

mano pia di Giambellino in tutte le delicate linee del viso.

Un'altra Madonna, già appartenente al barone Lazzaroni a Parigi (fig. 203), tien seduto sulla conca della mano si-

Fig. 203 — Parigi, Collezione del barone Lazzaroni (già nella).
Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino.*

nistra il putto, che guarda dall'altro lato, come se qualcosa attraesse la sua attenzione, avvinghiandosi con un braccio, teneramente, al collo di lei. La sua paffuta manina sfiora, con lieve carezza, il collo di Maria, e a quel tocco la madre sorride e i sereni occhi risplendono. Facendo passare sul volto della Vergine la rapida tranquilla luce d'un sorriso, Giambellino ancora una volta interpreta profondamente l'amor materno, l'intimità di sentimento che fa di due vite una vita.

La *Madonna tra due Sante* nell'Accademia di Venezia (fig. 204) segna un nuovo passaggio nella dolcezza delle sfumature, nella morbidezza delle carni e nel facile movimento dei panneggi. Sulle ginocchia della Vergine siede il bambino morbido e carnoso, che volge in alto la testa rotonda, presa di scorcio come quella d'un cherubinetto nella pala di Murano: la sua tonda bocca si apre ad arco e gli occhi cercano il cielo. Ai lati, due Sante adorano il gruppo divino: Caterina, in veste di broccato, con grosse file di perle scintillanti nei ricci dei folti capelli scuri, Maddalena (fig. 205) incrociando le mani sul petto e guardando avanti a sè coi neri occhi lucenti. L'opulento tipo di donna creato dal Cinquecento veneziano, con la fulgida capigliatura e gli occhi neri, trova un preludio in questa figura di ideale bellezza, non esprimente, come le formose donne cinquecentesche, solo la gioconda consapevolezza della propria beltà, ma l'intima dolcezza delle creature di Giambellino. Il pio pittore ha trasformato Maddalena in un'ingenua fanciulla, che da tutti i lineamenti, dalla piccola bocca chiusa, dai grandi occhi, dal gesto raccolto delle morbide mani, spira una divina purità verginale. La luce sale dal basso, scivolando su su per le nude forme del bimbo, illuminando di dolci riflessi il nudo collo di Maddalena, il biondo viso, i fulgidi occhi; e, con quel nuovo sistema d'illuminazione, l'artista riesce anche meglio a far sparire ogni angolosità della forma e a dar trasparenze alle carni fiorenti.

Fig. 204. — Venezia, Galleria. Giovanni Bellini. *Madonna col bambino e due Sante.* — (Fotografia Andersen).

Nel dipingere la *Madonna degli alberetti* (fig. 206), purtroppo alterata da restauri, Giambellino ammorbidisce il

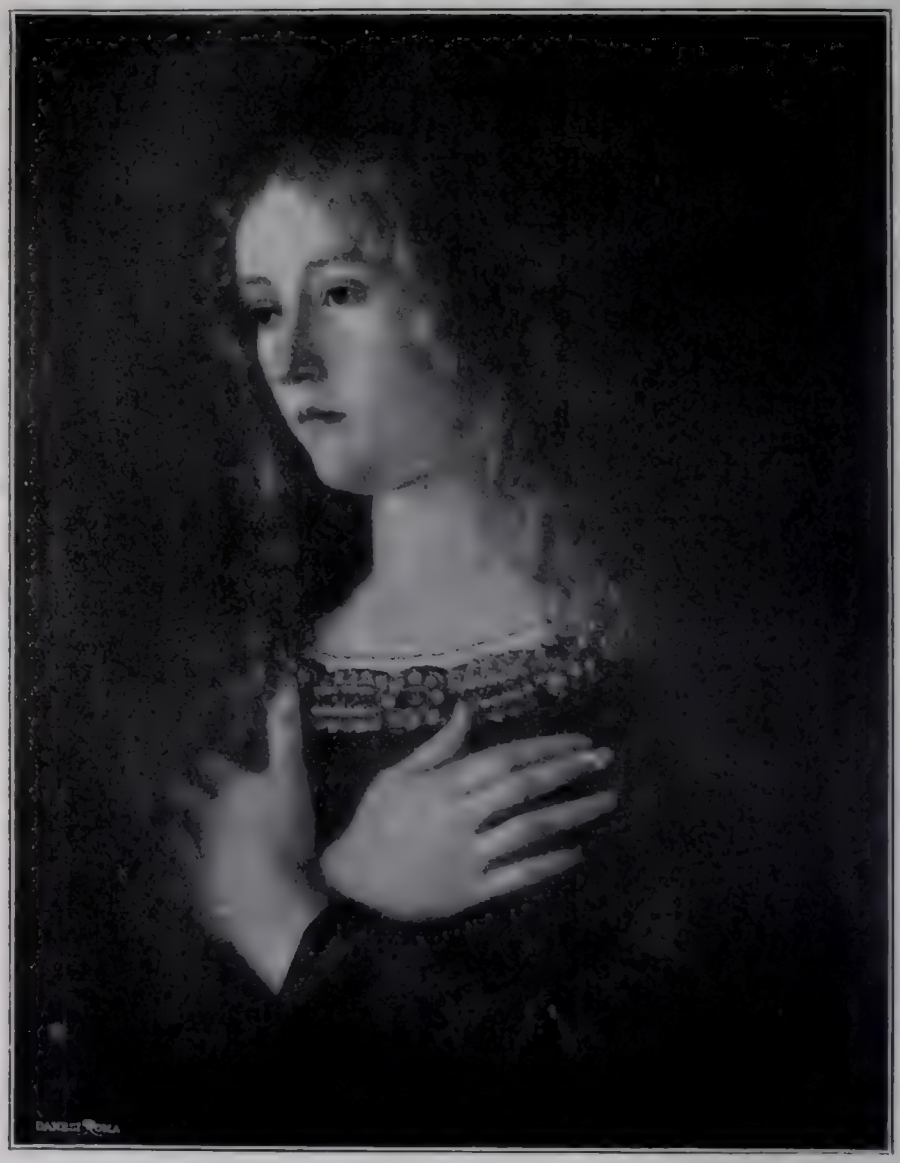

Fig. 205 — Venezia, Galleria.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

volto della Vergine sino a fargli perdere, con le sfumature, la definizione dei contorni, e dà tenerezza e rotondità di

forme al Bambino. Più vividi contrasti di chiaroscuro si vedono in un'altra Madonna, circa dello stesso tempo, a

Fig. 206 — Venezia, Galleria.
Giovanni Bellini: La *Madonna degli alberetti* — (Fotografia Anderson).

Londra, nella National Gallery (fig. 207). Il drappo bianco, sottoposto al manto, proietta ombre mobili, penetrate di riflessi, sul volto pensoso di Maria. Il fiorente Bambino prende distratto la mela offertagli dalla madre, senza conten-

Fig. 207 — Londra, National Gallery.
Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino* — (Fotografia Hanfstaengl).

tezza, e guarda innanzi con lo stesso pensiero che adombra il volto materno.

Più tardi, avendo ancora presente la *Madonna degli alberetti*, Giambellino eseguì l'altra coi Santi Giorgio e Paolo, ora nella Galleria Veneziana (fig. 208), ampliata di forme, con trasparenze violacee, che danno una morbidezza piena-

Fig. 208 — Venezia, Galleria.
Giovanni Bellini: *Madonna coi Santi Giorgio e Paolo* — (Fot. Hanfstaengl).

mente cinquecentesca alle carni. Il sole accende scintille sulla fitta rete della maglia d'acciaio di Giorgio, e un suo raggio sfolgora sulla corazza traendone riflessi azzurri. Per la prima volta Giambellino, che sempre aveva dato immagini ideali a' suoi Santi, ricorre al vero per il Santo cavaliere, colorendo il largo volto con le guance piene, il grosso naso, le tumide labbra, gli occhi lucenti come le borchie che gli splendono sopra l'elmo. Questa Madonna chiude il periodo aureo dell'artista, e per le ricerche tecniche, per i

nuovi effetti di luce, e le ombre livide delle carni, lascia riconoscere che il pittore, anche vecchio, si rinnovava.

Abbiamo veduto nello scorciare delle teste, in alcuni di questi ultimi dipinti, come Giambellino, ottenuta l'ampiezza del suo proprio squadro, sentisse il bisogno di quella varietà, che conseguì con un lavorìo assiduo, continuo, amorosissimo di ogni particolare. Gli argenti erano incessantemente bruniti, corruschi gli altri metalli, lustri gli avorî, accese le tinte; ma non bastava. Conveniva intenerire, far scorrere il sangue sotto la cute e pulsare nelle vene azzurrine. E conveniva appressare di più alla vita, sempre più, gli esseri dall'atmosfera di grazia. E così, col San Giorgio della Madonna di Venezia, il maestro si provò ancora ad avvicinare alla terra le immagini sorridenti nel suo cielo.

* * *

I cinque quadretti decorativi della Galleria di Venezia, per la nuova larghezza di esecuzione e per la tecnica sempre più sciolta, ci fanno comprendere la grandezza dell'arte senile di Giambellino.

Uno di questi quadri raffigura, a quel che si suppone, la Previdenza (fig. 209), ignuda su un plinto ornato di bucrani alla classica e di encarpi, davanti a una nicchia, in una stanza illuminata dalla luce fredda del mattino. Nel raffigurare i tre putti che giocano con lunghe tube e un tamburo, Giambellino ha spiato l'aspetto comico degli atteggiamenti infantili: uno, con le tonde gambette sfuggenti dalla breve tunica rigata d'oro, mette gravemente una mano su un fianco, e dà fiato a una lunga tuba; un altro, tutto nudo, incurvando il corpicciuolo sul piedistallo, con una mossa di ranocchio, tiene una seconda tromba, mentre un loro piccolo compagno entra trionfalmente nella stanza, con un mantello gettato sulle spalle e un tamburo appeso a una collana di stoffa: nel suonare il tamburo, il manto improv-

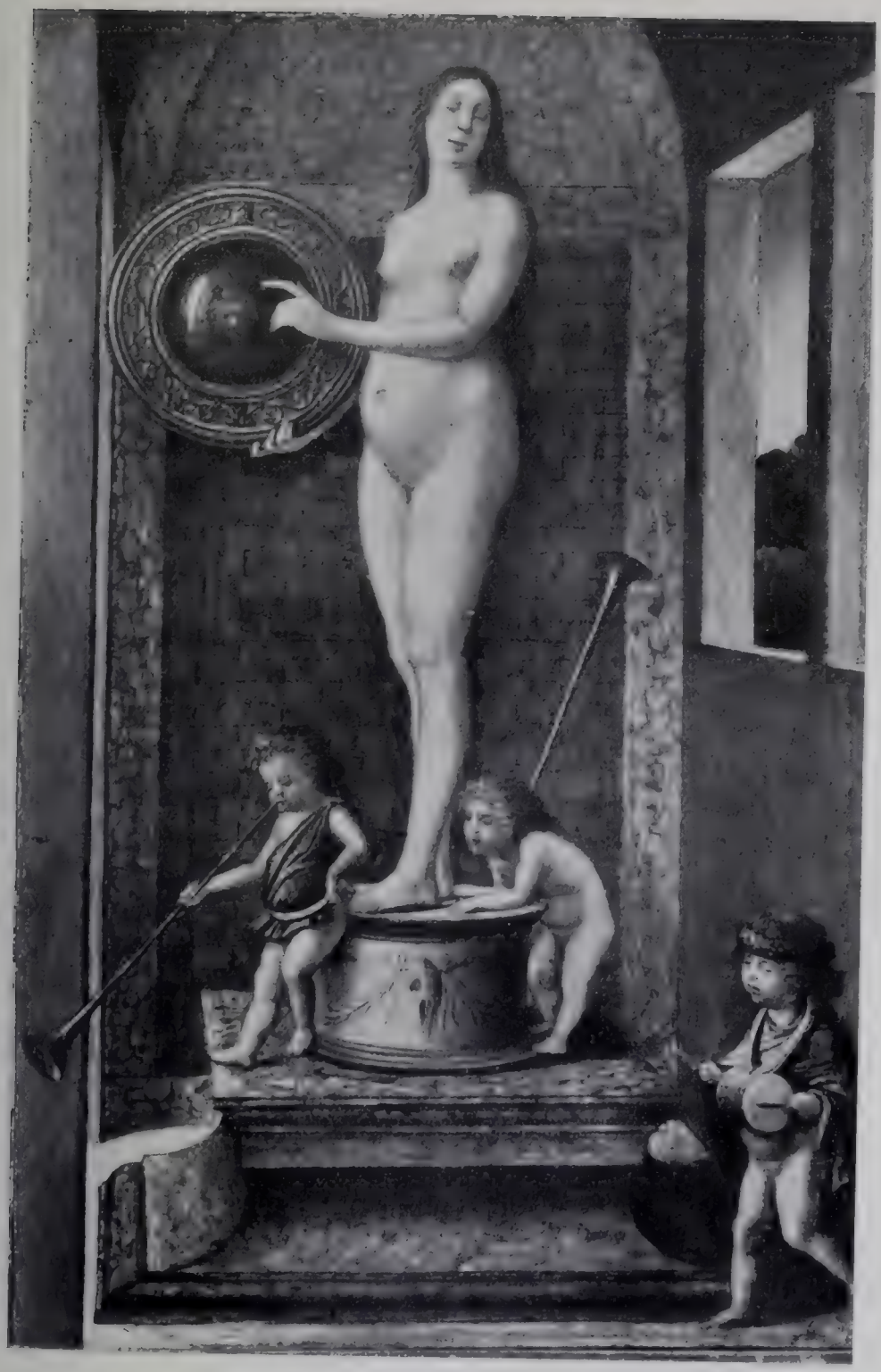

Fig. 209 — Venezia, Galleria.
Giovanni Bellini: *Allegoria della Previdenza* (?) — (Fotografia Anderson).

visato si apre lasciando apparir nudi il ventre e le gambette del soldatino. Le figure non han più contorni; la regolarità, la gentilezza delle forme non sono curate nei putti dalle grosse teste e dai capelli a cespuglio; ma la grazia nasce dalla naturalezza di ogni movimento, dalle faville d'oro che la luce accende sui loro capelli scompigliati dal vento.

In un secondo quadretto, nel quale si è veduto Bacco e Marte, o la Sensualità difesa dalla virtù attiva (fig. 210), Bacco avanza su un carro romano con grandi ornati aurei, offre un piatto colmo dei più bei frutti della terra a Marte, che volge la testa all'invito, ma continua il suo affrettato cammino. Anche qui il chiaroscuro, nei suoi vaporosi trapassi, forma le immagini; e il viso di Bacco, dolcemente schiarato da un riverbero di luce, si profila sul fiammeo orizzonte, mentre nei primi vapori della sera sfumano i contorni delle alture ondulate.

La terza allegoria, la Calunnia (fig. 211), rappresenta due uomini in atto di sorreggere una enorme conchiglia da cui esce una figura nuda, che cerca di allontanarsi dalle labbra una vipera. Anche qui stupisce la rapidità di fattura nel diligente pittore; le vesti dell'uomo appoggiato al bastone son segnate a rapidi fili di luce serpeggianti, e grossi tratti di penna indicano qua e là sul terreno, frettolosamente, ciuffi d'erbe palustri.

Avviluppato qui nella penombra, il paese si accende di un'infinità di scintille d'oro, fosforescenti, nell'altro quadretto, rappresentante forse la *Summa Virtus* (fig. 212): un mostro metà donna, metà uccello, con due anfore luccicanti nelle mani, le zampe leonine appoggiate a due palle d'oro, le ali di rossa felpa. Un ciuffo della capigliatura ondeggia a spira nell'aria, come fiamma; e i due capi della benda che copre gli occhi serpeggiano dietro le spalle. Sulle rive, tra il fantastico luccichìo degli alberetti, s'annidano minuscole case, indefinite nel giuoco delle luci e delle ombre; in lontananza,

Fig. 210 — Venezia, Galleria.
Giovanni Bellini: *Bacco e Marte* — (Fotografia Anderson).

vaporosi, i picchi delle dolomiti: l'azzurro domina nel cielo, sui monti, sulle acque.

Lo scintillìo fosforescente dei piccoli alberi in questo quadretto, allucciola le acque tutte fremiti nell'altro bellissimo della *Fortuna* (fig. 213). Le onde son disegnate in modo da render all'occhio l'effetto di un'infinità di piccoli alcioni con ali aperte a volo, veduti da lungi. Su quelle acque in festa, abbaglianti nei loro tremolii d'oro, in una gondola, siede la Fortuna, tipo muliebre creato da Giambellino con inattesa novità, nel viso sottile, sensibile, chino sotto la pesante chioma ribelle che serpeggia sul capo e ricade in lunghissime anella sul collo. Un genietto, con alucce variopinte scintillanti al sole, suona due trombettine; un suo compagno si rifugia tra le braccia della donna, e un altro dorme con fidente abbandono, appoggiandole un braccio e la testina bruna sul grembo. Una bimba Naiade, dai capelli stillanti acqua, allunga la mano per aggrapparsi alle vesti della Fortuna; un ultimo bimbo galleggia sulle onde, e le sue forme infantili traspaiono attraverso il glauco velo.

Lo splendore gemmeo dei colori fa dei cinque quadretti una preziosa collana. Nulla di classico in questi gioielli caduti dalle mani di Giambellino. L'antico vi resta come un ricordo indeterminato di nudità, di genietti, di costumi, senza che i nudi abbiano alcun che della perfezione greca, nè i genietti del gaio sciame dell'Olimpo, nè della classica dignità i manti e le clamidi. Le forme della Previdenza, col busto corto e il tumido ventre, grosse sopra trampoli; quelle pasciute di Bacco dalle ginocchia acuminate; le scarne di Marte con le spalle gibbose sul gran compasso delle gambe, ci mostrano un'irregolarità di proporzioni propria d'un maestro nuovo alle rappresentazioni del nudo. Pare che Giambellino si sia messo, senza modelli, senza tracce, a colorir figure allegoriche, sorridendo dello scherzo del proprio pennello. Lunga la Previdenza nel corpo, nel collo cilindrico, nell'ovale del volto; dinoccolato Marte, grassa femmina Bacco

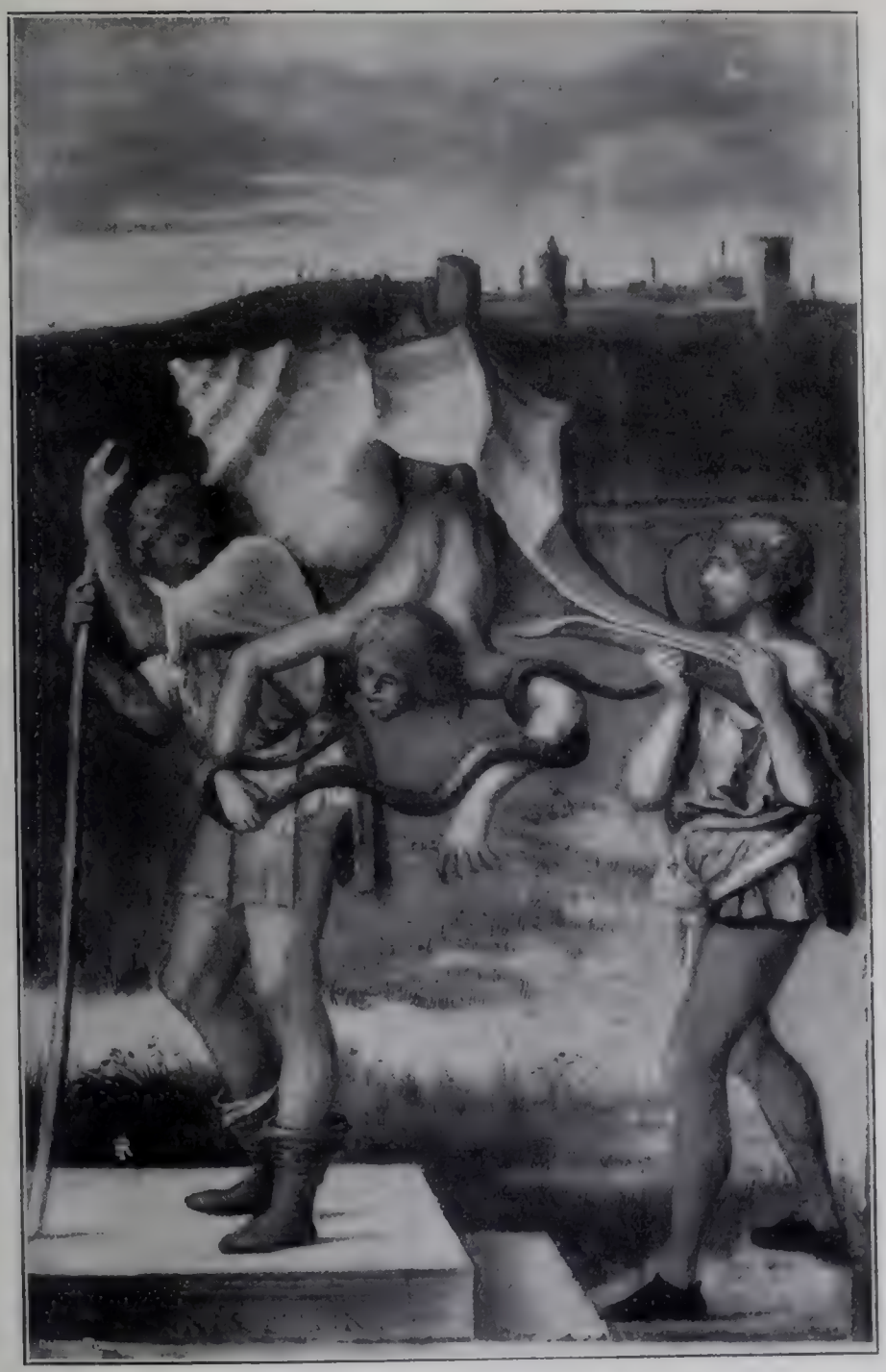

Fig. 211 — Venezia, Galleria.
Giovanni Bellini: La *Calunnia* — (Fotografia Anderson).

lumaca uscente dalla chiocciola la Calunnia. Se conoscessimo con certezza il pensiero dell'artista, potremmo meglio comprendere la ragione delle sue volute esagerazioni in quell'impasto di figure; perchè, ad esempio, la cosidetta *Summa Virtus* abbia i capelli in lunga spirale sul capo e le ali interminabili appuntate verso il cielo: il barocco disegno voleva certo rendere più significativo, più evidente il concetto simbolico. La cosidetta *Calunnia*, dalle braccia come zampe di rana o tentacoli di granchio, col torso segnato da un solco serpentino, e tutto il corpo che esce dalla conchiglia, come spira di lumaca, doveva eccitare il ribrezzo; ma non sappiamo bene se la Calunnia allontani da sè il serpe, o ne voglia respirar l'alito con le avide labbra; nè intendiamo quel che facciano i due portatori della conchiglia. I concetti che il Bellini doveva esprimere formarono certi grovigli mitologici da tenere in imbarazzo l'artista. Non disposto com'egli era ad uscire dai soggetti sacri, a lasciar la trama su cui lungo la vita aveva tessuto aurei ricami, Giambellino fece ogni cosa all'incirca, con pennello veloce, pur lasciando comprendere nei dolcissimi impasti, nelle luci di perla, nella grazia che traspare da ogni sua opera, come il gran maestro scherzasse, almeno per una volta. E meglio riesce il gioco nei putti che suonano, che tiran la fune del carro di Bacco, che fanno il morto sulle acque: il vecchio pittore sembra godere di quei bimbi che fan da uomini grandi, delle loro smorfiette, delle loro ingenuità. Giambellino colorì tutto vivacemente, senza insistere ne' contorni, abbozzando (al confronto del finito degli altri suoi dipinti) figure e cose, come se si fosse sbizzarrito abbastanza. Anche i paesi sono abbozzati: le dune nel fondo del quadro della Fortuna, la nebbia sui monti dietro a Bacco e a Marte, la palude dove si trasporta la Calunnia, le dolomiti erte in lontananza della maremma ove *Summa Virtus* gira sui globi d'oro, mostrano il progresso del pittore, che, abbozzando, e lasciando quindi in disparte ogni minuziosità, rendeva gli

Fig. 212 — Venezia, Galleria.
Giovanni Bellini: Allegoria della *Summa Virtus* (?) — (Fot. Alinari).

Fig. 213 — Venezia, Galleria.
Giovanni Bellini: La *Fortuna* — (Fotografia Anderson).

Fig. 214 — Londra, National Gallery.
Giovanni Bellini: Ritratto del doge *Leonardo Loredano* — (Fot. Anderson).

effetti essenziali. Più era rapido e più fluiva di vita il pennello; più dimenticava i lunghi studî e più l'arte si faceva libera e unita.

Ai primi del Cinquecento, Giambellino dipinse il ritratto del doge Loredano (fig. 214), oggi nella Galleria Nazionale di Londra, mostrandoci com'egli illuminasse i suoi modelli della serena bontà del proprio spirito. Il doge, nello sfarzoso costume della sua carica, gira la testa leggermente a destra. Lo sfondo unito del quadro si schiara intorno all'aristocratica figura, studiata finemente nella sottil bocca chiusa, nelle rughe delle guance e della fronte, nei limpidi occhi scrutatori che diffondono sullo scarno volto la luce d'un dolce sorriso. Nel dipingere il ritratto, Giambellino, mettendo in mostra la forza acquistata nel rilievo, pensò di farlo come sculto e rivestito di patine di colore e filettato d'oro, così da parer modello a un marmo di Pietro Lombardo. Ma il busto a finta scultura riceve solennità, non la libertà pittorica, che è come contenuta entro il blocco intagliato della rara materia. Per la ricerca illusionistica, si perdono alcune delle virtù meno esteriori del pennello, che tuttavia seppe infondere, nella buona immagine paterna del doge, un carattere veneziano superiore per la soavità dell'indole, l'età veneranda, la maestà della carica, la nobiltà di prosapia, il candor del costume.

Ai primi del Cinquecento, Giambellino dipinse per Santa Corona di Vicenza il *Battesimo* (fig. 215), con la esecuzione liscia delle figure quale si vede nel ritratto del Loredano e si vedrà nella pala di San Zaccaria, a Venezia. Lo sfondo del quadro, con le brulle montagne tracciate come in una carta topografica, ha vastità e sommarietà cinquecentesche: fra esse scorre il Giordano, quieto e liscio come specchio. I tre angeli non han più la squisita grazia che suol dar loro Giambellino, ma negli occhi di uno di essi trema la luce d'un sorriso, e il manto d'un altro, scendendo di grado in grado per la riva, cade con insensibile movimento nell'acqua. Il

volto di Cristo, nella sua frontalità, è maestoso, divino, profondamente dolce nella calma luce dello sguardo. Se ideando

Fig. 215 — Vicenza, Chiesa di Santa Corona.
Giovanni Bellini: Il *Battesimo di Cristo* — (Fotografia Anderson).

quest'opera il maestro ebbe negli occhi, come sembra, il *Battesimo* composto da Cima, seppe trasformare, con la compostezza dell'atteggiamento perfettamente equilibrato e con la regolarità calma dei lineamenti, in una immagine divina quella

divota del maestro da Conegliano. La rozza scodella, che il Battista, nel quadro di San Giovanni in Bragora, tiene nel cavo della mano, qui splende dei colori di madreperla; e pare che le stille d'acqua cadenti dalla conchiglia abbian forma e luce di perle.

Nel 1505, dipingendo la pala della chiesa di San Zaccaria (fig. 216), Giambellino mette ancora una volta a sfondo delle figure l'interno d'un oratorio absidato, lasciando intravvedere ai lati un tratto di cielo con bianche nubi su cui si disegnano le trame scure degli alberelli. I Santi sono disposti con maggior simmetria intorno alla Vergine (fig. 217): Caterina (fig. 218), appoggiata alla ruota del martirio, con una palma nella mano destra, china lo sguardo a terra, come un'altra Santa Martire, attraente per le dolci sfumature delle carni, sotto il leggero velo dei capelli dorati. Nel dipingere questa pala il pittore tenne presente sempre il modello che gli era servito forse per l'altra di San Giobbe. Ecco infatti, addossato al pilastro, Pietro, come in quella Francesco; ma la sua corta persona, ingrossata dal manto, con la posa rigida e i contorni quadrati, invece di elevare la linea della composizione, come aveva fatto, col suo leggero abbandono, la dolce figura del Serafico d'Assisi, sembra arrestarne lo slancio. Dall'altro lato, pure contro il pilastro, San Zaccaria, grandioso, chiuso entro l'ampio cappuccio, legge meditabondo il volume che tien fra le mani, e, ai piedi del trono, un angelo (fig. 219), senza più l'antica luce degli occhi, suona la viola. La luce velata, smorzata, si diffonde pianamente nel tempio, fa splendere, nella penombra della nicchia marmorea, il bianco volto di Caterina, attenua ogni linea dell'altra Santa, dà serici riflessi al manto di Maria, sfiora la fronte marmorea di Pietro. Così l'atmosfera trasfigura le forme che hanno perduto la sincerità della grazia.

Vicino di tempo alla pala di San Zaccaria è il quadro di San Francesco della Vigna (fig. 220), bellissimo per colore, per la nuova concezione del paese, con i prati di un

verde tenero che s'ingialla alla luce, i cespugli inargentati da riflessi, un gruppo di casolari accesi come da riverberi

Fig. 216 — Venezia, Chiesa di San Zaccaria.
Giovanni Bellini: *Madonna e Santi* — (Fotografia Anderson).

di vampa. Una lieve penombra vela i Santi Francesco e Giovanni Battista, i vapori bagnano la potente testa di Girolamo, la carne veste il torso giovanile di Sebastiano e

l'arrotonda: in lontananza, sui prati, due figurette in colloquio, segnate da fili d'argento, si profilano come le altre due sulle rive del lago nell'*Allegoria sacra.*

Cinque anni dopo la data della pala di San Zaccaria, i lineamenti della Vergine e del Bambino si ritrovano, più vuoti e piatti, nella Madonna della Galleria di Brera (fig. 221), ove certi elementi, proprî di Giambellino, son ripetuti, come per forza d'inerzia, da un discepolo ignaro del valore che essi avevan ricevuto dalla continua elaborazione del maestro.

Fra le ultime opere del grande caposcuola è la pala di San Giovanni Crisostomo, eseguita l'anno 1513. Sotto un arcone, San Cristoforo col Bambino sulle spalle (fig. 222) e Sant'Agostino stanno davanti a un alto stilobate marmoreo; dietro, sopra un'alta roccia, San Girolamo legge. La persona d'Agostino ha preso sviluppo cinquecentesco e la testa giovanile, in una dolce penombra, fa pensare a Giorgione per il sentimentalismo dello sguardo sognatore. L'alta figura di Cristoforo si stringe entro le linee segnate dal grosso bastone, che le serve d'appoggio, e dal pilastro dell'arco; ma il movimento conserva naturalezza, e il viso, con lo sguardo rivolto al cielo, diviene appassionato, perde la tranquilla devozione dei Santi dipinti da Giovanni durante il Quattrocento. Il bambino appiatta la testolina ricciuta dietro la testa del Cananeo, posandogli sui capelli le manine, e si addossa al muro, stringendosi a lui come per timor di cadere. Dal rosso cupo del manto di Cristoforo si passa per gradi al suo viso bruciato dal sole, alle carni abbronzate del bimbo, al marmo grigio giallognolo de' pilastri. Il quadro giunge all'altezza di capolavoro nella parte superiore, dove, levato verso il cielo da gigantesche rocce, il vecchio Girolamo legge nel profondo raccoglimento della campagna deserta, mentre sul suo capo tremulo tremano alla brezza le rade foglie, già un po' disseccate, dell'albero spoglio dall'autunno. Intorno a lui passano leggere nubi ad arco, ricordo delle antiche opere di Giambellino, non accese di sole come in quelle, bensì illi-

vidite dal crepuscolo; l'aria e la luce circolano intorno alla solenne figura del dotto, isolato fra le vette dei monti e il

Fig. 217 — Venezia, Chiesa di San Zaccaria.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

cielo. Con la gran pala di San Giovanni Crisostomo, Giambellino mostra d'aver sentito risonare nell'anima le voci del nuovo secolo, e chiude trionfalmente la sua vita gloriosa.

Dalla Madonna adorante della Galleria di Venezia alla pala di San Giovanni Crisostomo, la vita di Giambellino

Fig. 218 — Venezia, Chiesa di San Zaccaria.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

fiorisce di giovinezza, e se, nelle pale d'altare di Santa Corona a Vicenza e di San Zaccaria a Venezia, sembra di sentir cadere stanca la mano del maestro, egli ritorna più

tardi, tre anni prima della morte, in San Giovanni Crisostomo, a donare a Sant'Agostino l'aspetto giovanile che, al

Fig. 219 — Venezia, Chiesa di San Zaccaria.
Giovanni Bellini: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Anderson).

tempo della dipintura di quell'ancona, prendevano le immagini dei genî dell'arte italiana. Anche Giambellino sentiva fiorir le sue della giovinezza eterna, che l'arte, giunta al-

l'apogeo, riflette esprimendo gl'ideali purificati, i sogni della vita umana. Il gigante Cristoforo, ridotto a proporzioni non smisurate, non si curva sotto il peso del piccolo essere dominatore del cielo, che gli poggia le mani sul capo lanoso, e si veste delle timide grazie d'un figlioletto della terra. San Girolamo si eleva come un monumento sui vapori del tramonto, dinanzi all'albero che col curvo tronco gli fa da leggìo; s'innalza sulle rocce, sulle vette lontane dei monti, sulle nubi, meditando sulla Bibbia, nella ricerca dei simboli dei racconti evangelici, del mistero della Redenzione. In questo modo di concepire i tre Santi, non in corrispondenza con la tradizione, bensì trasfigurati nel proprio mondo ideale, il vecchio Giambellino si mostrò all'unisono coi nuovi genî, che, o erano scomparsi come Giorgione, meteora luminosa, dal cielo dell'arte, o vivevano intessendo corone di gloria.

* * *

Giovanni Bellini aveva fatto molto cammino; e noi l'abbiamo seguìto, potendo segnare coi documenti solo rare date alle sue opere numerose. Con qualche approssimazione ora possiamo conchiudere che poche cose rimangono della sua giovinezza, anteriormente al parentado con Andrea Mantegna, strettosi l'anno 1453. Esse ci dicono come il padre Jacopo fosse stato sorpassato dal genio del figlio, il quale, pur inchinandosi all'autorità paterna, aveva saputo comprendere i nuovi orizzonti aperti da Donatello all'arte settentrionale. E poi che a questi orizzonti aveva fissato lo sguardo attento pure il cognato Mantegna, era naturale l'alleanza fra i due maestri; ma il Mantegna, modellando statue, sorpassava le limitazioni dell'arte pittorica, mentre Giovanni Bellini, appena ottenuto il rilievo, lo attenuava, lo assottigliava, lo inteneriva; raggiunta la grandezza, si rimpiccioliva e si umiliava. E così, dopo una serie di opere nelle quali s'accosta di mano in mano al cognato, Giovanni

se ne allontana via via, per sostituire alle forme poderose le gracili, alle superbe le pie. Se qualche linea grandiosa gli permane dagli esemplari mantegneschi, entro ad essa fa vibrare i nervi sotto la cute, imporpora le carni, curva gli atteggiamenti con le carezze della mano gentile. E così nulla dell'arcaistica rigidezza di Jacopo Bellini, nulla della marmorea materia del Mantegna restano in lui: alla prima

Fig. 220 — Venezia, San Francesco della Vigna. Giambellino: *Madonna*. (Fotografia Anderson).

ricorse talvolta per ottenere ieratica dignità con la semplicità delle linee; la seconda studiò solo per impadronirsi del volume de' corpi.

Può ritenersi che il lavoro di selezione, di adattamento alle forme proprie, durasse sino al decennio 1470-1480, nel quale Giambellino eseguì la gran pala di Pesaro. In essa la individualità si manifesta completa, schiettamente veneziana, piena di calore e di nuova energia; e continua a spiegarsi in altra serie d'opere nelle quali il paese prende

sempre maggiore importanza, e la luce si diffonde a ravvivare ogni cosa. Il dominio della luce ne' quadri belliniani sembra coincidere col tempo in cui Antonello da Messina lasciò a Venezia celebrati esemplari; ma anche da questo grande maestro, che vi dimorò tra gli anni 1475-76 e forse anche in seguito, prima della morte avvenuta nel 1479,

Fig. 221 — Milano, Brera.
Scolaro di Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino* — (Fot. Anderson).

Giambellino ricavò insegnamenti di metodo, non modificazioni formali.

Perciò non si scorgono, se non in pochi particolari, accenni alla maniera del Messinese; ma il calcolo delle forme e del movimento, la riflessione vivida della luce solare, come una qualche ricerca di scorcio, si ritrovano in Giambellino per probabile influsso di Antonello, che apportò a Venezia i frutti maturi dell'arte illuminata dalla bianca luce di Piero della Francesca. Il *Cristo sul sarcofago*, nel palazzo munici-

Fig. 222 — Venezia, Chiesa di San Giovanni Crisostomo.
Giovanni Bellini: I *Santi Girolamo, Cristoforo e Agostino* — (Fot. Anderson).

pale di Rimini, rappresenta principalmente il momento in cui Giambellino riconobbe l'eccellenza dei metodi antonelliani; ma, come sempre, dalla materia nuova che si trova davanti, egli trae solo scintille per meglio illuminare l'opera propria. Il suo spirito usciva dalle nuove fonti sempre più giovane, forbito e bello.

Nel periodo 1480-1500, Giambellino, compiuto, nobilissimo, grande, rappresenta tutto sè stesso, domina, e sospinge la pittura del Veneto, di Ferrara, dell'Emilia verso i suoi ideali. In queste regioni il naturalismo e il classicismo mantegneschi perdon terreno, la forza cede il passo alla grazia e agli affetti, la irrequietezza delle forme alla pace. Di questo aureo periodo rimangono molte più opere del decennio 1480-1490 che non del susseguente, essendosi perdute le grandi tele ch'egli dipinse, con una schiera di aiuti, nel Palazzo Ducale, a cominciare dal 1492. A ogni modo è lecito congetturare che il pittore religioso per eccellenza nelle pale d'altare di San Giobbe, dei Frari e di Murano non sapesse darci il racconto storico. Godeva troppo di ritmi, di dolci cadenze, di linee ondulate per poter renderci caratteri e tipi, egli che conosceva un sol tipo, quello della bontà e dell'umanità. Come gli angioli della pala di San Giobbe, come gli altri bambinetti della chiesa dei Frari, Giovanni sapeva trarre dalla sua lira solo le più delicate armonie. Pareva inebriarsi della dolcezza de' suoni, farsi fanciullo coi fanciulli, per cantare con le loro voci argentine le litanie alla Vergine, e unirsi ai loro giuochi, e vivere della loro vita ingenua. Col cuore semplice e pio, offrì alla Vergine i fiori della bellezza primaverile, della gentilezza umana; ai Santi porse forme incorrotte, temprate dalla salute eterna e dalla grazia infinita. Nulla dimenticò de' materiali del suo lavoro: la forma del trono della primitiva Madonna adorante il Bambino dormiente, e perfino le volute fogliate dello scanno, ritornano poi, si ripetono con qualche modificazione, più tardi. Questi ed altri particolari ci danno il modo

di comprendere come tutta l'arte di Giambellino, per il continuo assiduo lavoro di elaborazione purificatrice, giunse a scoprire la bellezza: dal minerale, col cadere di mano in mano delle scorie, uscì la purissima gemma.

Quando Alberto Dürer, nel 1506, rivide dopo undici anni Venezia, scrisse: « Bellini è vecchissimo ed è ancora il pittore migliore ». Così parve all'atleta dell'arte tedesca, Giambellino, sempre giovane sino alla fine della sua vita. La giovinezza data ai personaggi sacri era in lui e nella sua anima lirica, nell'arte che ad ogni momento prendeva novello fulgore.

IV.

LAZZARO BASTIANI, ALVISE VIVARINI, BARTOLOMEO MONTAGNA, GIAN BATTISTA CIMA DA CONEGLIANO.

Lazzaro Bastiani: influssi muranesi, di Jacopo Bellini, del Mantegna e di Gentile Bellini — Alvise Vivarini: notizie, sviluppo dall'arte dei congiunti a quella di Antonello da Messina e di Giambellino — Bartolomeo Montagna: note biografiche, le opere sino alla sua completa maturità, le pitture a Verona, gli ultimi saggi — Giambattista Cima: i dipinti del periodo vicentino e di quello veneziano, lo stile.

Mentre Giovanni Bellini diffondeva luce su tutta l'arte veneziana, vecchi e giovani pittori crescevano in fama combinando gli elementi pittorici diversamente dal caposcuola, a cui pure si accostarono con riverenza. La loro personalità li fa emergere tra i tanti pittori veneti, una parte de' quali li circonda in gruppo. Sono maestri ch'ebbero seguito ed esercitarono influssi; satelliti che attrassero altri, non sempre di loro minori, nella propria orbita. Ne facciamo discorso a parte, poichè particolarmente campeggiano sullo sfondo dell'arte veneta.

Non mosso quasi dalla nuova sensibilità artistica, si presenta Lazzaro Bastiani, che continua per molto tempo a smaltire le vecchie forme di Antonio Vivarini, di Jacopo Bellini e del Mantegna, e s'accosta solo tardi a Gentile Bellini e ad Alvise Vivarini; ma pure il povero maestro ispirò il Diana e il Carpaccio nella giovinezza. Discorriamo perciò di lui, come di Alvise Vivarini che, abbandonate le

forme muranesi, si rinnovò seguendo Antonello e Giambellino, e portò al Cinquecento il patrimonio antonelliano per mezzo del Basaiti, del Mocetto e del Lotto. Poi ci tratterremo su Bartolomeo Montagna, che conquistò al verbo antonelliano i maestri vicentini, ed anche sul semplice e pio Cima da Conegliano, il quale, come il Montagna, mitigatosi a sua volta e più profondamente, alla vista di Giambellino, fu l'ispiratore di molti pittori, dal prezioso Boccaccino e dai piccoli friulani al potente Sebastiano del Piombo.

Lazzaro Bastiani,[1] nato circa il 1425, si firma pittore nel 1449, riceve pagamenti nel 1460-61 per una pala a San Samuele, intorno alla quale pare che lavorasse anche più tardi, nel 1468, quando, forse per essa, gli fu sborsato altro denaro. Nel 1470, la scuola di San Marco lo incarica di dipingere un « telero » con la storia di Davide, mentre Giambellino co' medesimi patti riceveva l'allogazione per un altro quadro della stessa serie di argomenti biblici. Anche nel 1473 il Bastiani viene associato a Giambellino da Antonio Corradi da Pera, il quale scriveva a un cognato di fargli eseguire dal primo una figura di Cristo, o invece dal secondo, quando quegli non potesse. Nel 1484 Lazzaro colorì un quadro per la chiesa di San Donato di Murano, figurandovi il committente Giovanni degli Angeli; nel 1490, l'*Incoronazione*, ora nella Galleria Lochis a Bergamo. Solo questi due quadri del Bastiani sono datati; e le molte notizie che si hanno relative a lui non ne riguardano l'artistica operosità. Verso la fine di essa, s'incontra nel 1505, col discepolo Benedetto Diana, intento a dipingere gli stendardi della piazza di San Marco per la Signoria di Venezia; e, nel 1508, con Vittor Carpaccio e Vittor di Matteo, arbitro,

---

[1] Bibliografia recente su Lazzaro Bastiani: FRIMMEL (von Th.), in *Blätter f. Gemäldekunde*, III, 6, pag. 107: *Die bevorstehende Versteigerung der Sammlung Alex. Fleischner in Wien*; LUDWIG (G.) e MOLMENTI (P.), in *Vittore Carpaccio*, Milano, Hoepli, 1906, pag. 7-35; VENTURI (L.), *Le origini della pittura veneziana*, vol. cit.

per nomina fatta da Giambellino, sul ricorso di Giorgione circa la scarsa ricompensa assegnata agli affreschi da lui eseguiti nella facciata del Fondaco dei Tedeschi. Morì nel 1512.

Lazzaro Bastiani, nel quadro di Kloster-Neuburg, l'*Annunciazione*,[1] si attenne alle forme di Jacopo Bellini e di Antonio Vivarini: di quest'ultimo, Maria e l'Angelo hanno la gran fronte, gli occhi un po' obliqui, i minuti lineamenti; dell'altro la rigidezza delle pieghe diritte e spianate. Tutte e due le figure sembran di stucco, anche l'Angelo impetuoso coi capelli di stoppa e il rossetto sulle guance. Fin da questa opera iniziale il Bastiani, ch'ebbe la gloria di primo maestro del Carpaccio, mostra lo sforzo nel tradurre le forme dei modelli e la povertà della propria natura d'artista.

L'avvento delle forme mantegnesche, che tant'effetto produsse sull'arte veneziana, scosse anche le fibre e l'uggia del Bastiani, come dimostrò nella *Pietà* in Sant'Antonino di Venezia.[2] Appena però si nota l'elemento padovano nello schema della composizione e nella ricerca forzata del rilievo, come nell'ingrossamento delle forme. I lineamenti affilati di Maddalena, i piccoli occhi con le palpebre chiuse, sono ancora vicini a quelli dell'Annunciata, ma le proporzioni mutate del volto li fanno apparire sformati, mentre quelli di altri tipi, specialmente di una delle pie donne dietro la Vergine, tengono del Mantegna. In generale le figure aprono la bocca mostrando la chiostra dei denti, e il Cristo fa una smorfia per inarcare le labbra: son tutte una sopra l'altra, non equilibrate, fosche di chiaroscuro, drappeggiate di stoffe grossolane.

La rappresentazione della *Pietà* si ripete nella lunetta del San Girolamo, nella chiesa parrocchiale di Asolo Veneto (fig. 223), ridotta però allo schema più semplice di tre mezze figure: Cristo fra la Vergine e Giovanni. Il mantegnismo con-

[1] V. la riproduzione nell'opera citata di Ludwig-Molmenti.
[2] V. la riproduzione nel vol. antecedente della *Storia dell'Arte* (VII, 3).

tinua nello smalto compatto del colore, ma i tipi vanno accostandosi a quelli di Bartolomeo Vivarini. Nell'ancona, cui sovrasta quella lunetta, è figurato San Girolamo in trono, mentre due angioli di piccole proporzioni tengono sospeso sulla sua testa il cappello cardinalizio. La maestà cercata per il Santo con l'aumentata ampiezza della persona, non toglie l'effetto stucchevole degli occhietti fissi, degli zigomi sporgenti, della barba spiovente. Dietro la terrazza s'apre il paese con collinette segnate alla maniera di Jacopo, l'una all'altra addossata per la mancanza dell'idea dello spazio. Ciò produsse anche la superficialità evidente nella geometrizzazione delle immagini, del San Girolamo, esagonale nei contorni, inscritto nel rettangolo del drappo del baldacchino, e degli angioli che disegnano un mezzo esagono interrotto in alto.

Una rappresentazione del *Cristo sul sarcofago* simile a quella della lunetta di Asolo (fig. 224), ma più evoluta, è in un quadro della Galleria di Berlino, attribuito alla scuola di Alvise. Vi si rivedono le stesse figure con il naso dalle nari dilatate, le bocche socchiuse sì da far scorgere i denti, le pieghe convenzionali delle vesti, i capelli arruffati e lanosi. Le forme sono ancora vicine a quelle di Bartolomeo Vivarini; e solo il nudo di Cristo è meno rigonfio, la superfice meno ossea.

Il colore mantegnesco e i tipi vivariniani si riscontrano nella *Comunione di San Girolamo* della Galleria di Vienna (fig. 225), eseguita dopo la pala di Asolo. La stilizzazione delle figure sul davanti della cella ricorda gli esemplari mantegneschi; in molte di esse è uno sforzo veristico derivato al Bastiani dagli stessi esemplari, e, nel medesimo tempo, uno squadro di teste e una rotondità di lineamenti che rivelano il contatto con la maniera di Bartolomeo Vivarini. Tuttavia la determinazione veristica dei tipi è molto materiale: il vecchio San Girolamo dalle mani legnose, le grosse labbra, gli occhietti appuntati sotto la frangia della capigliatura, coperto d'una specie di rozzo grembiale bianco, sembra

Fig. 223 — Asolo Veneto, Chiesa parrocchiale.
Lazzaro Bastiani: *San Girolamo* — (Fotografia Alinari).

un grottesco scimmione; ed è attorniato dai frati con le facce a cerchio, la pelle ricadente, gli occhietti torbidi. Ad ogni

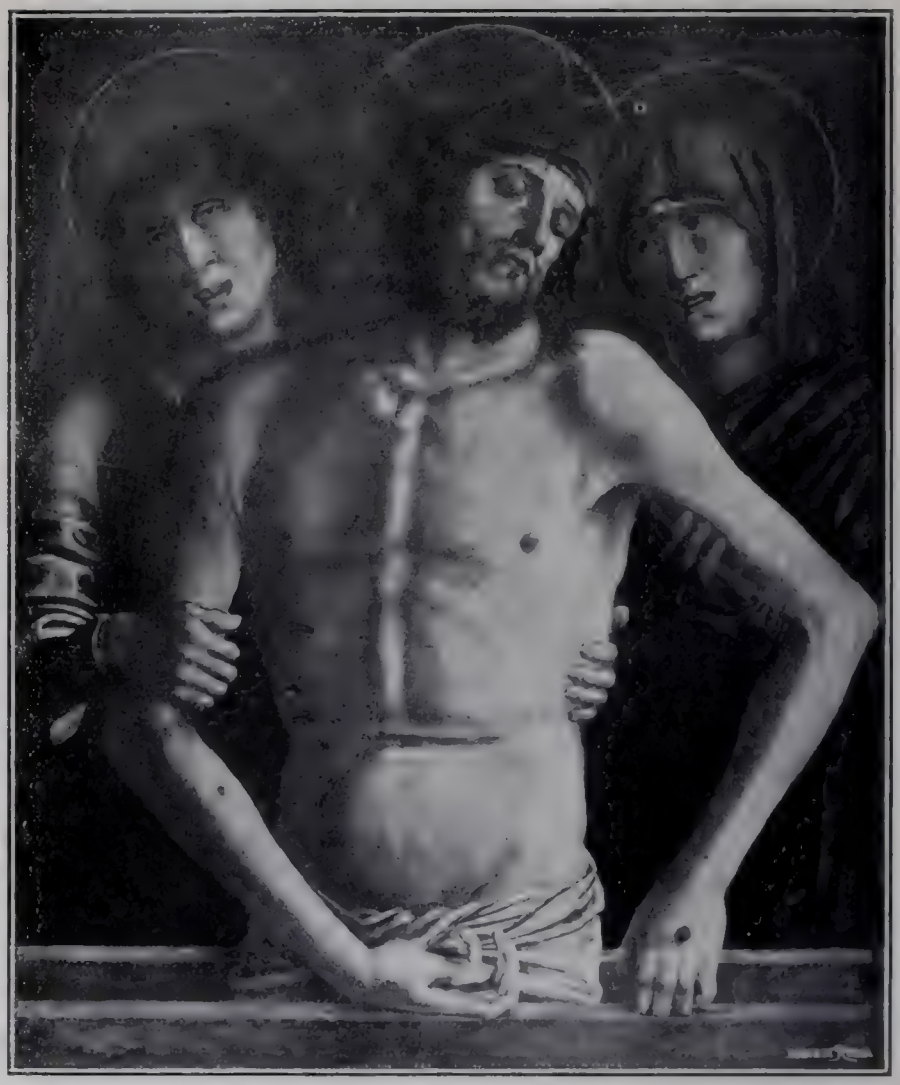

Fig. 224 — Berlino, Friedrich Museum.
Lazzaro Bastiani: *Cristo fra Maria e Giovanni* — (Fotografia Hanfstaengl).

modo, notevole lo sforzo di dar rilievo ai corpi col proiettarne le ombre, col costruirne plasticamente le teste.

Nell'altro quadro, già collocato del pari nella Scuola di San Girolamo a Venezia, rappresentando *i funerali del Santo*

(fig. 226), il pittore allinea i frati salmodianti nella chiesuola del convento, tutti diritti nelle grandi tonache a maniche ricadenti alla maniera di Jacopo Bellini; e, di fronte all'altare, stende al suolo l'eremita, come statua d'un defunto sulla pietra tombale. E si prova a rendere variamente l'emozione de' monaci: un vecchio curvo affine al San Girolamo dello

Fig. 225 — Vienna, Museo.
Lazzaro Bastiani: *Comunione di San Girolamo* — (Fotografia Bruckmann).

Squarcione, poggia un braccio all'altare, sgranando il rosario; due altri, vicino a lui, parlano fra loro, lasciando pendere distrattamente le torce che gettan sprazzi di luce sulle tonache; e chi piange asciugandosi goffamente gli occhi, chi, tronfio nelle grosse vesti, canta le salmodie. Lo stesso studio naturalistico è nei chierici, uno de' quali regge in modo stanco il turibolo, mentre un altro, pettoruto, tiene eretta la croce; ed è nel fondo, dove un monaco tira a forza la cordicella della campana, e, sotto un porticato, un altro sta assorto

nella lettura. Tanto studio per riprodurre nel funerale del Santo una scena di genere non bastò al pittore, che non seppe animare fisionomie e muovere personaggi, invano tentando di seguire Gentile Bellini nelle ricerche caratterizzatrici, invano tentando di dare ossatura mantegnesca alle persone incassate ne' grossi manti e di piegare alla pado-

Fig. 226 — Vienna, Museo.
Lazzaro Bastiani: I *Funebri di San Girolamo* — (Fotografia Bruckmann).

vana i drappi di Maria e Giovanni, nella *Crocifissione* dipinta sulla parete di fondo.

Le scene della vita di San Girolamo si ripetono con lievissime varianti nella predella di Brera (figg. 227-229), insieme con due altre storie del Santo: la *penitenza nell'eremo*, la *estrazione della spina dalla zampa del leone*. La prima, con debole struttura a mo' del Parenzano, con luci segnate a bianchi tratteggi, rappresenta il Santo ginocchioni davanti al Crocefisso, pure filiforme di chiaroscuro. L'altra storia si

svolge nel cortile del convento, ove si radunano spaventati alcuni monaci, uno dei quali fugge annaspando con una mano nel vuoto. Davanti alla chiesa fiancheggiante il cortile, Girolamo prende la zampa del leone, che si raggomitola sbuffando come un gatto arrabbiato; un monaco fa a capinascondere dietro un albero, altri corrono spaventati. L'ambiente è determinato alla grossa, con qualche particolare che resta isolato: nel mezzo del cortile, una cisterna con un secchiello, che il monaco occupato ad attinger acqua

Fig. 227 — Milano, Galleria di Brera.
Lazzaro Bastiani: *San Girolamo in penitenza* — (Fotografia Anderson).

ha lasciato sfuggir dal bastone; nella facciata della chiesuola, una piletta con l'acqua santa e l'aspersorio. Ma l'incertezza nell'architettare l'ambiente toglie valore alle particolari determinazioni, così che non vive tra quelle muraglie lo spirito schiettamente veneziano, che informerà l'opera di Vittor Carpaccio.

Le stesse luci filiformi si vedono in una predella del Museo André,[1] firmata: LAZARI BASTIANI . O ., con scene della vita di Santi non identificati. Anche qui, accanto

[1] V. la riproduzione in *L'Arte*, art. di LIONELLO VENTURI sul Museo André (1914).

ai ricordi mantegneschi, è evidente lo sforzo di accostarsi alle forme di Gentile, nella scena dei funerali di un Santo, che, con la veduta di mare, ci dimostra chiaramente quanta distanza sia fra Carpaccio e Bastiani, e come a questo maestro manchi l'atmosfera.

Il poco mutevole pittore dipingendo l'*Annunciazione* del Museo Civico di Venezia,[1] quasi ripete l'altra di Kloster-Neuburg, anche nei lineamenti minuti, come sperduti nel volto; solo il chiaroscuro si è rafforzato, e lo squadro della testa dell'angelo va accostandosi a quello di Bartolomeo Vivarini.

L'allungamento delle figure, appena accennato nel quadro di Vienna, si esagera nel *Presepio* dell'Accademia di Venezia (fig. 230). Il paese, con montagne rocciose, avvallato nel mezzo, ricorda ancora Jacopo Bellini. La capanna sembra contenere a stento nel ristretto spazio, l'allampanato Giuseppe, che rispecchia i tipi di Bartolomeo, mentre la Vergine ancora si ristampa nelle forme di Antonio Vivarini. A guardia del sacro recinto, come pali, quattro Santi con le lunghe teste sopra una specie di tavola rettangolare, formano quasi imposte all'apertura della capanna.

Al tempo in cui dipingeva quel quadro, il Bastiani fece cartoni per musaici di San Marco, i quali si vedono ancora nella Basilica, e l'anno 1484, nella chiesa dei Santi Maria e Donato, colorì la Vergine con Santi e il divoto Giovanni degli Angeli.[2] L'influsso di Gentile Bellini va infiltrandosi nell'arte del maestro, che disegna il trono con forme affini alle sue, e dà alla Vergine levigatura di lineamenti. Le forme di Gentile riappaiono nella figura del committente, nel disegno del labbro superiore e degli occhietti incassati nell'orbita. Dietro lo stilobate, addossata a esso, s'innalza una catena di colli, e una striscia di nebbia, levandosi dal piano, distacca e allontana materialmente il paese.

[1] V. la riproduzione nel vol. cit. del Ludwig-Molmenti.

[2] V. la riproduzione del lunettone nell'op. cit. di Lionello Venturi.

Forme affini a queste si vedono nel trittico posseduto da Sir Henry Howorth[1] (fig. 231), con le sacre figure sedute

Fig. 228 — Milano, Galleria di Brera.
Lazzaro Bastiani: *San Girolamo estrae la spina dalla zampa del leone.*
(Fotografia Anderson).

Fig. 229 — Milano, Galleria di Brera.
Lazzaro Bastiani: I *Funebri di San Girolamo* — (Fotografia Anderson).

davanti a uno stilobate, dietro il quale si stende un paese piano. Il manto della Vergine, non più di stoffa rigida

[1] Fu esposto nel Burlington Fine Arts Club a Londra nel 1912 e pubblicato nel catalogo illustrato dell'esposizione.

alla maniera di Gentile, si rompe in pieghe angolose, e il piccino, più allungato, sorridente, benedice stando ritto sulle ginocchia materne. Il viso schiacciato del Battista richiama la figura dello stesso Santo nel quadro precedente, Maddalena arieggia al tipo che vedremo poi nella Santa Veneranda. In quest'opera si nota uno studio artificioso di

Fig. 230 — Venezia, Galleria. Lazzaro Bastiani: Il *Presepe*.
(Fotografia Anderson).

eleganze, nella mano della Vergine, che tiene la mela fra le dita mollemente ondulate, e nei manti del Battista e della Maddalena, ricadenti a spigoli e a punte.

L'influsso di Gentile si accentua nella *Donazione della reliquia della Croce al guardiano della scuola* (fig. 232). Qui il Bastiani si è sforzato di riprodurre esattamente la chiesa di San Giovanni Evangelista, coi pilastrelli dell'attico adorni di sperticate statue e, negli intervalli fra un pilastrello

e l'altro, figurine di spettatori, composte, melense come quelle del Mansueti. Spingendo all'estremo la stilizzazione dei corpi propria di Gentile, ne fa dei pioli, che dispone in rassegna. Con materiale simmetria si fronteggiano entro il sacro recinto i gruppi delle figure simili a lunghi e mal costrutti fantocci, appoggiati contro le pareti o ritti a fatica, che, per muoversi, si torcono come panni strizzati.

Fig. 231 — Londra, Sir Henry Howorth. Lazzaro Bastiani: Trittico.

Qualche testa modellata a rilievo, nel gruppo dei magnati a destra, può trovar confronto nella *Processione in piazza San Marco*, di Gentile Bellini, sull'esempio del quale il Bastiani riesce a caratterizzare meglio del solito il tipo del vecchio che, a sinistra della scena, fa riscontro allo scrivano, motivo con ben altra efficacia svolto dal Carpaccio nelle storie di Sant'Orsola. Nel fondo, le figure dei preti allineati lungo la parete perdono consistenza, e danno all'occhio l'impressione d'una fitta serie di fili di luce paralleli.

Il vecchio dagli occhi smorti che, nell'angolo estremo a sinistra di questo quadro, conversa con un altro gentiluomo potrebbe accostarsi a un ritratto nell'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 233), attribuito a Vittore Carpaccio, per la forma allungata del volto, il grosso e molle naso, la pelle scavata in profonde pieghe, gli occhi sporgenti.

Fig. 232 — Venezia, Regia Galleria.
Lazzaro Bastiani: La *Donazione della reliquia della Croce.*
(Fotografia Anderson).

La stilizzazione lineare e la sterminata lunghezza dei corpi, che continuano nell'*Incoronazione* Lochis a Bergamo (fig. 234), vengono a mancare per la ricerca plastica, all'ancona rappresentante *Santa Veneranda in gloria* (fig. 235). La santa deificata siede in trono in un tempietto adorno di pitture murali, e il trono è una macchinosa costruzione decorata di ippocampi e di sirene nel piedistallo sfaccettato. La santa, dal viso rotondo in cui maggiormente risalta la piccolezza della leziosa boccuccia, del naso, degli occhietti

senza vita, pietrificata sulla pietra del suo trono, tiene una croce in mano e un libro aperto sulle ginocchia. L'ampli-

Fig. 233 — Bergamo, Accademia Carrara. Lazzaro Bastiani: Ritratto. (Fotografia Taramelli).

ficazione delle forme, che si nota nella tozza figura di Veneranda, è anche nelle otto sante che la circondano, mentre i due angioletti suonatori conservano le antiche forme com-

presse, allungate, le pieghe diritte, a fasci. In quest'opera, che rappresenta il massimo sforzo del Bastiani verso la grandiosità, invano egli tenta di variare l'espressione delle figure, stravolgendo gli occhi di Maddalena per dar fervore contemplativo al suo volto, chinando lo sguardo di Caterina e ponendole con qualche preziosità la palma fra due dita, forse per imitazione di Giambellino: le forme piatte,

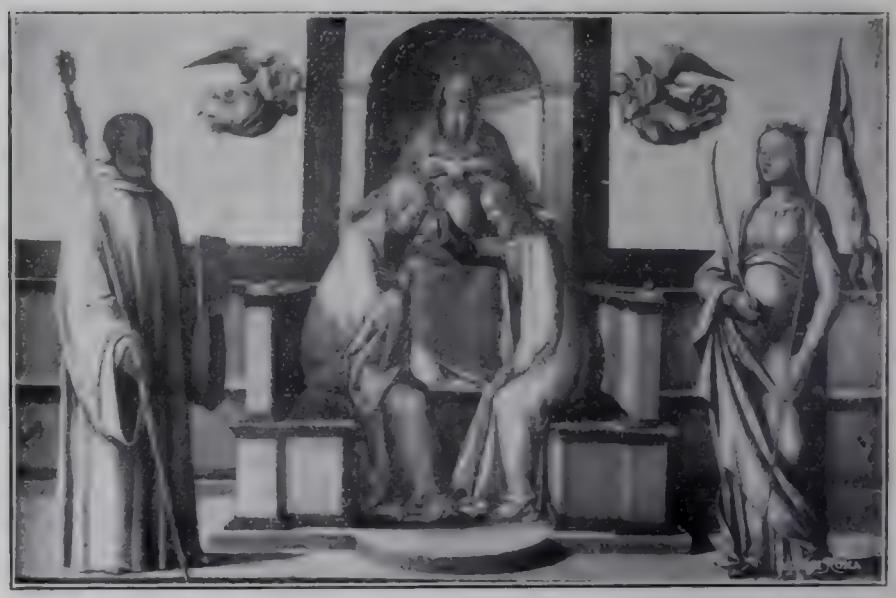

Fig. 234 — Bergamo, Accademia Carrara, Galleria Lochis
Lazzaro Bastiani: L'*Incoronazione della Vergine* — (Fotografia Alinari).

schematiche, si sono arrotondate gonfiandosi, ma, come prima, da esse non si sprigiona una scintilla di vita.

La stessa tendenza a ingrossar le figure, traducendole nella forma di rilievo a schiacciato, propria della scuola di Alvise, appare nel *Sant'Antonio* dell'Accademia di Venezia (fig. 236), simile, per l'espressione astratta, alla Santa Veneranda di Vienna, e seduto sul grosso tronco di un albero coi rami mozzi, le cui foglie si stampano sul fondo del quadro, riunendosi in alto a ghirlanda. Per far capir bene come il santo abbia potuto salire sull'albero, il maestro di

Fig. 235. Vienna, Accademia. Lazzaro Bastiani: *Santa Venerandа.*

Vittor Carpaccio sente il bisogno di appoggiare al tronco una grossa scala di legno!

Dalla prima all'ultima opera, il Bastiani, nella lentissima e mal sicura evoluzione, prende qua e là elementi dell'arte dei maestri più noti di Venezia, senza riuscire a fortemente combinarli nel proprio stile, a trasformarne in sè le parti più elette, i principî più nuovi.

A mala pena negli ultimi tempi s'accorse della grandezza di Giambellino, del quale le vecchie convenzioni gli permisero di appropriarsi soltanto qualche particolare esteriore. Col gesto consueto al grande maestro, la Madonna del Museo di Verona[1] stringe un piede del Bambino fra il pollice e l'indice arcuati, ma, per la mancanza di prospettiva, il corpo del fanciullo, atticciato, con enormi fianchi, si deforma; la testa mal si attacca al torace gonfio; il braccio, troppo breve, non ha flessibilità. Quest'opera che, anche per lo sfondo, richiama la maniera di Alvise, mostra appieno la povertà del Bastiani, che stringe la grossa e mal proporzionata figura tra il parapetto e la tenda e fa salire il piano del paese all'altezza della finestra; segna duri i contorni, imbottite le forme del Bambino.

Per un lungo periodo di anni, Lazzaro Bastiani si attenne a Jacopo Bellini e al Mantegna, e del primo conservò la forma lunga rettangolare delle figure, del secondo qualche tratto realistico. Ma la primitiva educazione muranese, che lo fece oscillare fra Antonio e Bartolomeo Vivarini, gli impedì di far suo sangue della nuova arte mantegnesca; modificò, mascherò in parte i vecchi tipi, che mostrarono lo stesso palesemente le rughe e la precoce canizie. E così, benchè in tarda età mostrasse di accogliere i nuovi schemi delle pale d'altare, egli riman sempre con le sue quadrettature, entro cui costringe ogni figura in pedante simmetria, di qua e di là dall'asse medio dei quadri. Nessun sorriso

[1] Riprodotta nell'opera cit. di Ludwig-Molmenti.

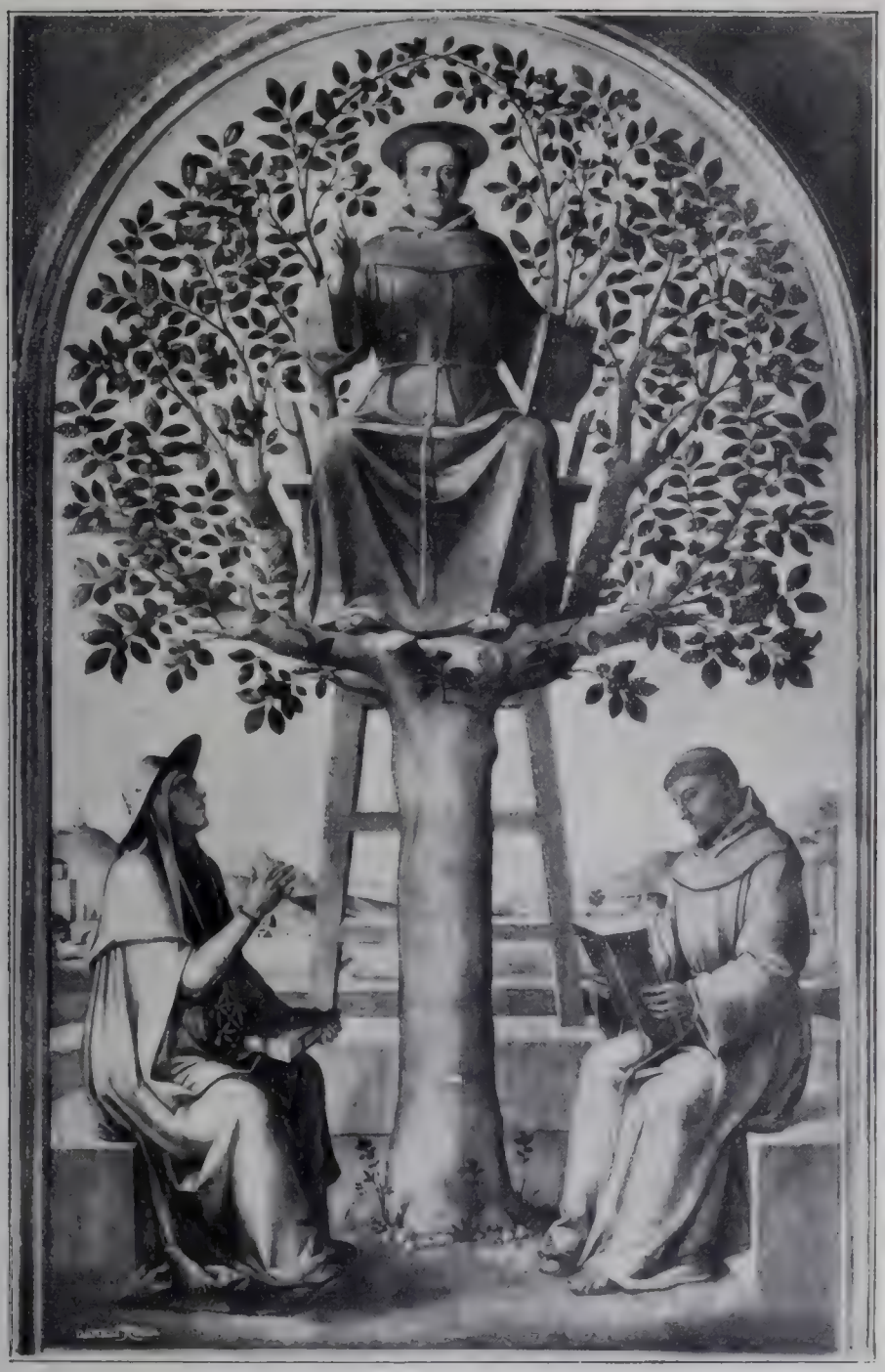

Fig. 236 — Venezia, R. Galleria. Lazzaro Bastiani: *Sant'Antonio da Padova.*
(Fotografia Anderson).

nell'affaticato e pedestre artiere, nessun colpo d'ala nelle sue immagini celesti, nessuno scoppio di eloquenza nelle novelle sacre: le sue figure si allineano, si genuflettono secondo una parola d'ordine, automaticamente. E quando si voglion muovere, divengono puerili o grottesche. Coi mezzi piccini de' quali disponeva per le sue scene, il pittore poteva darci non uomini, bensì trastulli per il figurato teatro religioso; non architetture e paesaggi a sfondo, ma camerette aperte, da bambole, e cocuzzoli su cocuzzoli di colline di carta. Quando per ultimo s'associò a Gentile Bellini, parve che dovesse bene intendersi col maestro il quale, come lui, aveva avuto nutrimento da Jacopo Bellini e dal Mantegna; ma, mentre Gentile lasciò sfogo alla sua natura di caratterizzatore, il Bastiani non seppe spiegare se non in forma più sperticata l'antica esperienza; e le sue marionette si drizzarono accanto ai tipi di Gentile Bellini, nelle tele de' *Miracoli della Croce*. Alvise Vivarini lo attrasse, ma co' suoi stecchi non poteva rendere il volume de' corpi; Giovanni Bellini apparve pure davanti a lui, ma ad altezza trascendentale, sovrumana. Iniziò nell'arte il Carpaccio, ma questi abbandonò presto le cose apprese, le buttò giù dalle spalle, come sdrucito e rattoppato pastrano. Lazzaro Bastiani fu un piccolo che, correndo per la via battuta da' grandi, apparve anche più piccolo.

* * *

Alvise Vivarini,[1] considerato sino a pochi anni fa degno, all'inizio del rinnovamento artistico di Venezia, di rimanere,

---

[1] Bibliografia recente su Alvise Vivarini: Berenson (Bernhard), in *Lorenzo Lotto: En Essay in constructive Art Criticism;* Id., *Les quatres triptyques bellinesques de l'église de la Carità à Venise*, in *Gaz. des B. A.*, 1913; Id., *La Sainte Justine de la collection Bagatti-Valsecchi à Milan*, in *Gaz. des B. A.*, 1913; Frizzoni (Gustavo), *Illustrazione comparativa di un insigne dipinto e di una scultura del Quattrocento*, in *Rassegna d'Arte*, 1907, pag. 1; Gnoli (U.), *L'arte italiana in alcune Gallerie francesi di provincia*, in *Rassegna d'Arte*, VIII, 155; Hadeln, *Zu Werken Alvise Vivarinis*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1908, pag. 466;

sia pure in un grado inferiore, accanto ad Antonello e a Giambellino è stato addirittura separato da quei grandi, quando il Berenson gli tolse la gloria d'aver compiuto quel miracolo di linea ritmica e di dolcezza di luce che è la Santa Giustina di casa Bagatti-Valsecchi, a Milano. Non più imitatore di nuove forme, ma, nelle rudi linee di Bartolomeo Vivarini e nei poveri colori, traduttore dei modelli di Antonello e di Giambellino, non esce dall'orbita segnata dai due grandi, se non col *Cristo risorto* della chiesa del Redentore, ove d'un balzo sembra varcar la soglia del Cinquecento, sostituire un colorito pastoso alla secchezza della sua solita tecnica, carni d'un giallo ardente alle carni livide o giallognole, impeti di vita appassionata e violenta all'apatia o alla rudezza arcigna delle consuete figure, istantaneità di moti alla lignea struttura che non abbandona neppure le opere ultime finite dagli scolari. Un tal mutamento è inesplicabile, tanto più ora che la natura di Alvise, lenta ad evolversi, e retrograda, sotto molti punti di vista, rispetto alle sue fonti, ci appare nitidamente attraverso tutte le altre opere sicure della sua mano.

Nato circa il 1446, lasciò una prima opera a Montefiorentino, nelle Marche (a. 1475); una seconda a Venezia, la pala d'altare ora nella Galleria (a. 1480); una terza a Barletta, la *Madonna* della chiesa di Sant'Andrea (a. 1483). Verso il 1485, eseguì la pala che da Belluno passò alla Galleria di Berlino; di quell'anno è il trittico firmato da Alvise nella Galleria del Museo Nazionale di Napoli. Nel 1488, desideroso di dare un saggio di sè nel luogo più solenne di Venezia, nel palazzo ducale, dove l'arte riuniva religione e

---

Ludwig (G.), in *Jahrbuch der K. Pr. Ksts.* 1905, pag. 18; Musner (Giovanni), *Un San Bernardino nel Convento di S. Anna a Capodistria*, in *Rassegna d'Arte*, XI, pag. 6-7; Paoletti e Ludwig, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1899, pag. 269; Sinigaglia (G.), *Dei Vivarini pittori da Murano*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1905; Taramelli (A.), *Una tavola di Alvise Vivarini*, in *L'Arte*, 1900, pag. 161; Venturi (Lionello), in *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1907, pag. 234, 249; Id., *Studii antonelliani*, in *L'Arte*, anno XI, fasc. VI.

patria in unica idealità, scrisse al Doge offrendo di eseguire senza compenso un quadro per la sala del Gran Consiglio. Accettata l'offerta, Alvise cominciò la pittura nel 1492, ma per ragioni a noi ignote, non finì nè quella, nè un'altra pure iniziata, e non cominciò neppure una terza che si era impegnato a dipingere, quando fu sorpreso da morte; cosicchè più tardi, nel 1507, Giambellino co' suoi aiuti condusse a fine le prime due e fece l'ultima per intero. Non potendosi oggi studiare neppure le opere rifatte dal Bellini e da' suoi adepti, convien ricorrere ai quadri chiesastici per conoscere lo sviluppo dell'artista dopo il 1485. Segue al trittico di Napoli la *Madonna adorante il Bambino* di San Giovanni in Bragora; poi la *Madonna* del 1489, conservata a Vienna, e la replica successiva nella chiesa del Redentore. Nel 1494 fece una testa di Cristo da porsi su un monumento di San Giovanni Elimosinario, in San Giovanni in Bragora, e ricevette una caparra per la pittura, compiuta nel 1498, dell'altare del Sacramento nella chiesa stessa. Del '98 è pure la testa del Redentore, nella Galleria di Brera a Milano; del 1500 una Madonna col Bambino e Santi, nel Museo di Amiens, e infine del 1503 il quadro dei Milanesi ai Frari, interrotto per la morte del pittore e condotto a compimento dal discepolo Marco Basaiti.

Tutte queste date, tanti punti nell'evoluzione dell'arte di Alvise Vivarini, ci permettono di seguire passo per passo il pittore, a cominciare dall'opera primitiva di Montefiorentino.

* * *

Nella chiesa di Montefiorentino è un pentittico: la *Madonna adorante il Bambino*, nel mezzo, i *Santi Pietro e Francesco*, a sinistra, i *Santi Paolo e Giovanni precursore*, a destra (fig. 237). L'arte è ancora quella di Bartolomeo, zio di Alvise, ma meno rude e men quadra: piccola la testa delle lunghe figure, entro le vestimenta strette formanti come tur-

gide vene. Uscite dal gotico di Antonio Vivarini, padre di lui, conservano ancora la linea tormentata, aggirata ne' corpi, benchè vogliano inscriversi entro gli schemi di Bartolomeo più quadrati e più saldi, rendersi logiche di forme secondo i modelli della scuola padovana a cui questi si era ispirato. Ma le caselle erano strette e lunghe, così da forzare a tirar

Fig. 237 — Montefiorentino (Marche), Chiesa. Alvise Vivarini: Polittico.

le figure per adattarvele, e da stringere Alvise a destreggiarsi tra le forme del padre e quelle dello zio. A ogni modo, non ha nè l'arcaistica levigatura del primo, nè la rude energia del secondo: è più agile, anche fra le strettoie dei pilastrini a fascio dell'ancona a caselle, cerca sottigliezze col poco materiale di cui dispone, studia il movimento di tre quarti largo de' corpi di Pietro e Paolo, e l'altro corrispondente di tre quarti scarso di Francesco e del Battista, per ottenere la simmetria coi moti sincroni invece di

cercarla ne' contorni. Lo abbiam detto, il materiale del pittore era esiguo, come si vede negli occhi di tre figure, volti in su in direzione obliqua, e nelle palpebre abbassate delle altre due. La *Madonna adorante*, che sta nel mezzo è tuttavia più delicata de' modelli di Bartolomeo, e il putto nel sonno, sul grembo materno, ha più naturalezza, nonostante la complicata disposizione delle braccia e delle gambette incrocicchiate. In tutto c'è uno spiro di idealità quale non si nota nello zio campagnolo.

Nuovi esemplari, quelli di Antonello, dettero ad Alvise Vivarini il corredo di materiali che Antonio e Bartolomeo non avevano potuto dargli. Nelle ristrette convenzioni dei due, Alvise non riusciva a muoversi, come assalito da vecchiezza precoce; ma Antonello gli dette una nuova energia, il respiro. Nel quadro della Galleria di Venezia (a. 1480) (fig. 238), Alvise abbandona la distribuzione a caselle, e ai lati della Vergine eretta sul trono marmoreo, dispone Ludovico da Tolosa, Antonio da Padova, Francesco, Bernardino, Gioacchino e Anna. Non si schierano, come nei mantegneschi, prospetticamente ai lati della Vergine, a distanze regolari, ma due di essi salgono familiarmente sui gradini del trono e rimangono alla pari del gruppo centrale, accennando così lo studio di varietà nei piani, adottato nella distribuzione dei sacri personaggi sulle ancone d'altare dai seguaci di Piero della Francesca. Forse il nuovo schema fu proposto ad esempio da Antonello in un'opera oggi perduta; ma al pittore muranese, abituato alle forme intarsiate, mancava l'abilità d'applicare quelle del modello, di plasmare a tutto tondo le figure. E ricordava ancor troppo i modelli casalinghi, dando alla Vergine il tipo muliebre di Bartolomeo, con l'ovale più allungato del volto, gli occhi rotondi sotto le sopracciglia inarcate, il naso tondeggiante, le grosse labbra, il gran peso del mento. Anche i Santi monaci, come intarsiati nel legno, sul fondo verde d'un tendone gettato sopra una fune a nasconder la parete,

richiamano reminiscenze tipi della famiglia artistica muranese. La testa del Santo vescovo ha tuttavia un carattere plastico che sembra indicare la fonte antonelliana: sopra il suo corpo piatto, il manto, aprendosi all'altezza del braccio, offre al taglio crudo della luce un lembo metallico; il pasto-

Fig. 238 — Venezia, R. Galleria. Alvise Vivarini: *Madonna e Santi.* (Fotografia Anderson).

rale è appoggiato alla spalla e disposto diagonalmente rispetto alla persona. E così le bocche, generalmente socchiuse, non compresse a forza come in Bartolomeo, i riflessi metallici sui lembi delle vesti, i tagli recisi della luce dall'ombra, riconducono ai principî artistici del maestro siciliano. Vi è anche lo studio di proiettar ombre, come in Antonello; e il pratico muranese ricorre talvolta a piccoli mezzi per raggiungere il

grande effetto degli esemplari, facendo, ad esempio, che il vecchio santo a destra sollevi sul capo, a schermirsi dal sole, il cappelluccio. Con un filo di luce segna il contorno del mento di Maria, e ne proietta l'ombra sul collo col sistema tipico del maestro siciliano; ma alla fin fine di lui non riflette se non qualche principio, debolmente: in tutte le figure rimane l'impaccio nel muoversi, nel piegar delle ginocchia come se le articolazioni fossero di legno, nel volgersi delle mani con le palme aperte ad esprimer la parola, nel cader delle vesti con le pesanti pieghe a piombo stirate sui corpi come su casse di legno. Aggiungasi che ogni gaiezza di colore si spegne nella successione di toni smorti aumentata dall'effetto delle tonache plumbee dei frati; e stridono il rosso ceralacca del santo più in alto a destra, il verde prato della tenda, il rosa della veste di Maria, che s'ingialla nella luce.

Poco dopo la pala descritta, Alvise eseguì le Sante Chiara (fig. 239) e Margherita (fig. 240), che si fecero riscontro in San Daniele a Venezia, mentre oggi la prima è nella Galleria Veneziana, la seconda nell'Accademia viennese di Belle Arti. In esse portò ad alto grado la ricerca del particolare realistico, per determinare con spietata fermezza il carattere. Alcuni tratti realistici della pala del 1480, quali l'adunco naso del vecchio Santo che offre la colomba al Bambino, le pieghe della pelle floscia che si stirano sul collo di San Francesco, e sopratutto il taglio crudissimo del volto contadinesco di Anna preludono alle Sante Chiara e Margherita. Ancora è accentuato nella pittura il carattere di tarsia a colori, come se, visto Antonello e studiandosi di renderne la forza incisiva, per la incapacità nel dare il rilievo, Alvise lasciasse scorgere il lavorio nella distinzione dei piani, tanto da farli parere commessi con legni diversi. Contro una tenda verde, inquadrata dal bianco soggolo a ondulazioni cartacee, si stacca sotto il manto nero Santa Chiara, arcigna badessa che brandisce il crocefisso nella destra come fosse un fla

gello e con la sinistra sostiene un grosso libro chiuso: il rosso della coperta del volume squilla sul tono scuro del

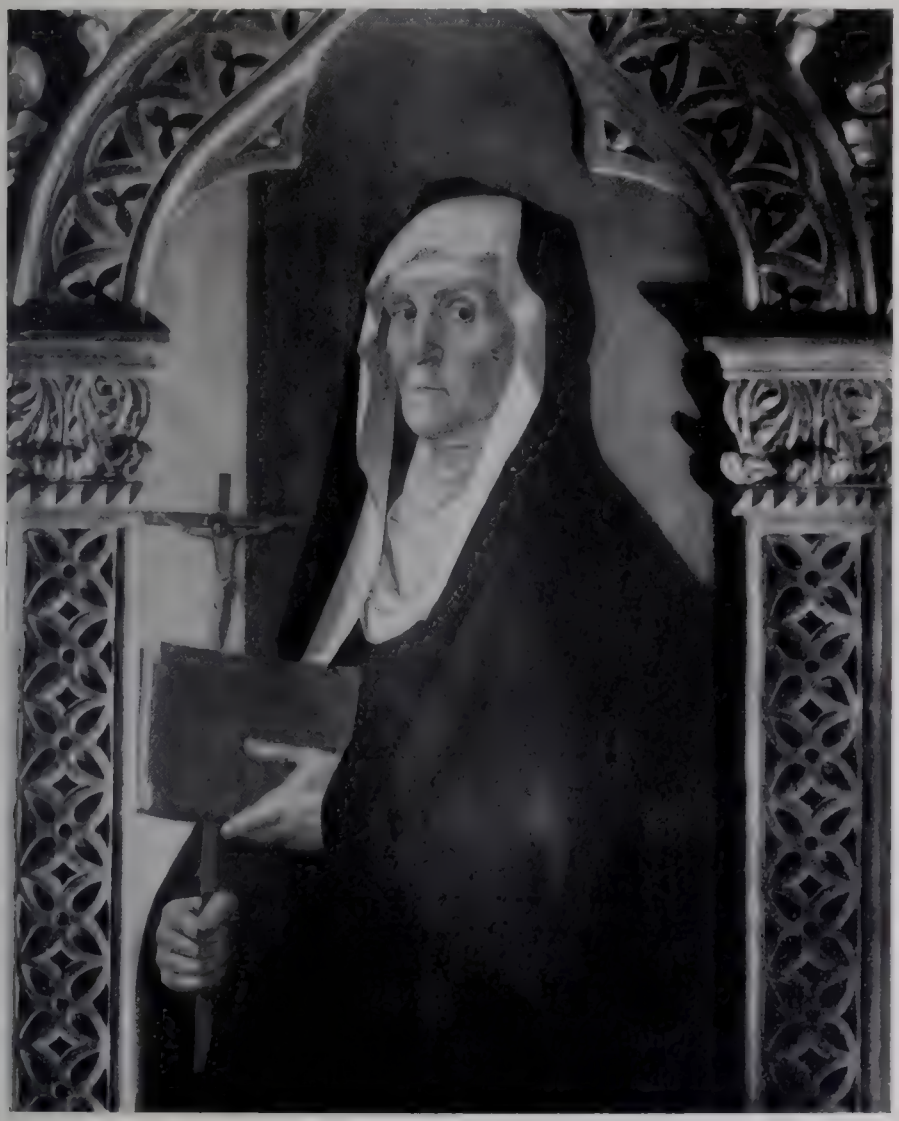

Fig. 239 — Venezia, R. Galleria
Alvise Vivárini: Particolare della *Santa Chiara* — (Fotografia Anderson).

manto, e le carni brune, legnose, si avvivano sulle guance d'un rossore collerico. Il volto solcato da rughe sottili, come incise da lama d'acciaio, con lunga bazza, naso ossuto e

grifagno, labbra strette, occhi fermi, severi, quasi feroci, aperti fra le palpebre cerchiate, nel cavo delle grandi orbite, non ha una linea che non esprima fredda alterigia e durezza implacabile di carattere. Par che quello sguardo fiso, tagliente, dovesse far tremare quanti eran sudditi della terribile badessa. Davanti a quel volto, a quelle labbra sottili che s'addentrano nella bocca sdentata, al gesto compassato, all'immobilità gravida di tempesta di tutta la figura, alla rigidezza del panneggio, si dimenticano i contorni manchevoli delle spalle e qualche incertezza di segno. Qui, dove nessun intento idealistico ha mutato il segno lineare di Alvise, egli prende posto tra i maggiori interpreti di caratteri nella pittura veneziana.

Degno riscontro a Santa Chiara era la *Santa Margherita* (fig. 240) dell'Accademia di Vienna, in piedi, con la palma nella destra, come in atto di avanzare vigile, sospettosa. China leggermente il capo, gira lenti gli occhi la sorella di Chiara; non ha la durezza di lei, non minaccia, ma indaga e sorveglia, la guardia del convento. La sua palma di martire, con le foglie acute, forma come un raffio dalle punte di ferro, dalle asticelle aspre, seghettate, lucenti, che sarà battuto contro chi rompa il silenzio del chiostro, si distragga nell'ora della penitenza. Così Alvise Vivarini dipingeva burbera la santità, ammonitrice, minacciosa. In Santa Margherita le linee non sono più rigide come nella Santa Chiara, si curvano seguendo il movimento del capo, ma ancora si allungano, si appuntano nelle pieghe del bianco drappo, quasi che Alvise rifuggisse da ogni dolcezza di contorno, da ogni mollezza di piani come di espressioni.

Nel 1483, nella pala di Barletta (fig. 241), la derivazione da Antonello appare anche più evidente. Il manto rigido avviluppa la Vergine formando poche pieghe rettilinee, ricade a terra triangolarmente da un lato, gira dall'altro, come in Antonello, sotto il braccio destro, e si solleva sulle ginocchia così da lasciare scoperta la veste chiara, cartacea

Fig. 240 — Vienna, Acc. di Belle Arti.
Alvise Vivarini: *Santa Margherita.*

nelle pieghe che si svolgono a rotuli e a spigoli, proiettando ombra sul piano della cattedra, proprio come nella *Madonna del Rosario*. Persino la piegatura angolosa della mano reggente il cuscino, non ostante la povertà e scorrettezza di segno, richiama il tentativo di imitare le forme sfaccettate delle mani di Antonello, e la speciale illuminazione delle carni sotto il mento ci mostra la genesi dell'opera di Alvise. Ma la signorilità delle Madonne ideate dal Messinese è divenuta rozzezza popolana, gli occhi bassi esprimono gravità e compunzione, e la tunica grossa si stira sul corpo gonfio annodata sui fianchi con una funicella fratesca; il putto ha la testina sferoidale e i tondi lineamenti che fan pensare alla derivazione antonelliana, ma il ventre idropico dei putti di Alvise e le braccia debolette mal attaccate al tronco. La tendenza veristica che domina l'opera del pittore lo conduce a studiare la mollezza delle carni nella figura del putto, ma il segno duro non sa tradurre la nuova ricerca; e così la manina sinistra, corta e a cuscinetto, sembra quasi staccarsi per un taglio profondo dal polso grassoccio. Nulla della forte struttura di Antonello. La Vergine ha le carni di stucco e le forme tagliate sempre a colpi d'accetta, e il chiaroscuro a chiazze sul piatto volto. Intarsiando le figure sul fondo verde, il pittore riesce, come nelle due Sante descritte, a ottener forza di segno e ferma determinazione di carattere; ma ogni volta che vuol modellare statue non giunge a nascondere sotto la superfice lignea la debolezza dell'interna struttura.

La grandezza d'un modello perduto conduce Alvise a comporre organicamente la pala, ora a Berlino (fig. 242), monumentale per lo sfondo architettonico, simile all'altro che negli anni stessi è disegnato da Giambellino per l'ancona di San Giovanni e Paolo e l'altra di San Giobbe. Come abbiamo supposto, un esemplare di Piero della Francesca, diffuso a Venezia per mezzo d'Antonello, formò legge per la costruzione delle pale d'altare. Alvise ne copia l'archi-

Fig. 241 — Barletta, Chiesa di Sant'Andrea.
Alvise Vivarini: *Madonna.*
(Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

tettura, e vi colloca un trono marmoreo su schema padovano, col coronamento adorno d'una figura allegorica entro un tondo a conchiglia e di mascheroni ricavati da grottesche. Tutte le figure sono disposte ai lati del trono; due su gradino, in alto sulle altre, fan da guardia d'onore alla Vergine, secondo lo schema d'altre composizioni dei discendenti di Piero, del Signorelli, per esempio; la simmetria bilaterale, determinata in rapporto con la perpendicolare mediana del dipinto, è assoluta quanto nell'ancona d'un altro seguace di Piero, Fra' Carnevale, nella Galleria di Brera, dove pure, dietro al gruppo della Vergine e dei Santi, gira una vôlta a cassettoni, e, similmente dalle parti, su dalle cornici d'imposta si slanciano due altri archi adorni al disotto da rose entro riquadri. Le figure sono adattate con sicurezza di proporzioni all'ambiente, hanno la loro ragion d'essere nell'architettura, vivono in essa, acquistando plasticità maggiore che nelle opere alvisiane precedenti, gonfiandosi, arrotondandosi. La Vergine, massiccia, rigida, non mossa a tenerezza materna, poggia una mano sopra una delle grosse palle che ornano i bracciali del trono, stringe con l'altra il corpicino minuscolo del putto che con gesto infantile unisce i piedi, e con gesto lento di automa benedice. Le forme della Vergine sono pesanti, duri i lineamenti; monumentali, pierfrancescane nella immobilità statuaria le due Sante assistenti, specie la Santa Lucia girata di tre quarti con lo schema consueto di Antonello e un forte sbattimento d'ombre sul viso. Il San Giorgio forma un tutto col pilastro a cui s'addossa; la sua armatura riluce, la testa, dal cranio piatto e il naso rincagnato, è squadrata con forza; appoggiandosi, come un alabardiere di guardia, alla lunga asta, gira lento lo sguardo sullo spettatore. Di fronte a lui, trafitto dalle frecce, prega Sebastiano, non più l'Apollo di Dresda, ma un rozzo montanaro, al quale l'espressione ricercata di dolcezza non s'addice; le forme tozze son tagliate a piani bruschi, sfaccettate a spigoli dal chiaroscuro mal fuso,

Fig. 242 — Berlino, Friedrich Museum.
Alvise Vivarini: Pala d'altare — (Fotografia Hanfstaengl).

e nelle carni le frecce sembrano piantarsi a fatica come nel legno.

Allo schema di Antonello sfugge affatto il vecchio abate, che curva sul petto la lunga testa di potenza quasi cinquecentesca: sul cranio calvo batte la luce, che poi sfiora il contorno delle guance e le palpebre per venir a cadere sul profilo della mano seminascosta dal lungo manto, nel quale è avviluppata tutta la persona. Sfugge del pari agli schemi antonelliani San Pietro, a riscontro del Santo abate, con le chiavi impugnate nel modo con cui la vergine Chiara portava il crocefisso. Avvolto nel manto, tutto sfaccettature legnose, ha i baffi e la barba stilizzati a mo' dei mascheroni messi sul trono, con foglie girate alla classica in luogo di capelli e di baffi. Sopra una base, davanti al trono, due piccoli suonatori, vestiti di corte tunichette, rievocano i tubicini della chiesa del Santo di Donatello, quali erano stati adattati alle forme veneziane da Giambellino: anzi uno di essi tiene le braccia e le gambe disposte su per giù come il cantorino a sinistra nella pala di San Giovanni e Paolo, del Bellini stesso. È un primo accenno a un influsso dell'opera del caposcuola veneto sull'artista muranese, che aveva mosso passi incerti sulla via della grande arte plastica di Antonello.

La struttura della testa e la ricerca di rilievo collocano al tempo della gran pala di Berlino il ritratto dell'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 243). Rivediamo qui lo stesso modo di volger la figura di tre quarti, che abbiamo già veduto nella Santa Maddalena; e sono derivazioni immediate dagli schemi antonelliani il girar lento degli occhi dal bulbo sporgente, il taglio crudo delle labbra, il mento segnato come da un'unghiata, il grosso collo, il petto rigonfio. Sotto la calotta dei capelli, che si arrotolano all'altezza delle sopracciglia, si nasconde tutta la fronte; segnansi con forza i contorni delle labbra da moro, dell'arcata zigomatica, del naso largo e diritto; e la struttura plastica, come il drap-

peggiamento, il taglio della narice, il modo di contornare di fili di luce le labbra e il mento derivano da esemplari

Fig. 243 — Bergamo, Galleria dall'Acc. Carrara. Alvise Vivarini: Ritratto (Fotografia Anderson).

antonelliani. Sembra che nel dipingere il ritratto Alvise abbia ricordato l'*Umanista* del Museo Archeologico di Mi-

lano, facendo girare il manto quasi a foggia di clamide e dando una squadratura classicheggiante alla testa. Ma come il maestro siciliano non riuscì nella ricostruzione classica, così Alvise Vivarini si limitò soltanto a dare una certa espressione d'imperio alla testa eretta forzatamente sul collo, con una grande fissità nello sguardo, con le tumide labbra di moro.

La Madonna tra i Santi Francesco e Bernardino, nella Galleria di Napoli (fig. 244) è datata: ALVISE VIVARINI . | VENETIA . 1485. Ritornano qui le forme delle prime opere all'antonelliana; la cattedra di Maria col basamento simile all'altro di Barletta, le spezzature della veste sul piano del trono, un tentativo di cilindramento nella testa del putto. I due Santi stilizzati, coi volti tagliati a spigoli e le vesti tirate a piombo, ripetono le forme della pala del 1480, ma in modo più largo, senza acutezza di tagli e piallatura di piani. Eppure nell'ammollimento delle carni che si gonfiano sulle guance del Bambino, nell'addolcimento de' contorni, l'opera appare già avviata ad altri criterî d'arte. Anche il sentimentalismo un po' forzato dell'espressione mal s'accorda col vecchio schema compositivo: le labbra divengono brevi e tumide, più fluisce il colore, prendono le vesti insolitamente riflessi di velluto.

Un altro ritorno all'antico è nella replica del Sant'Antonio (fig. 245), già veduto nella pala dell'Accademia veneziana, cioè nel quadretto del Museo Correr, che trasforma col chiaroscuro belliniano e le lievi trasparenze, la figuretta lignea del Santo, il quale spicca sull'azzurro solcato da bianche nuvolette. La luce, venendo dal fondo, si riflette sulle carni giallognole, sull'abito grigio verde, sul tenue verde vellutato del libro; e un lieve riflesso schiara lo scarno braccio ch'esce dalla gran manica pesante, illumina il palmo della mano, sfugge tra le palpitanti dita.

Nella Madonna di San Giovanni in Bragora (fig. 246), contro le ultime derivazioni formali dell'arte di Antonello,

lotta la tendenza all'idealismo dell'espressione, al quale la titubante natura di Alvise era attratta dal grande esempio di Giambellino. Dopo essersi trascinato a fatica dietro il potente stilizzatore, intendendone solo superficialmente gli

Fig. 244 — Napoli, Museo Nazionale. Alvise Vivarini: Trittico (Fotografia Anderson).

schemi formali, traducendo in pesantezza la monumentalità delle figure, s'accorge che la pittura veneziana, auspice Giambellino, dolce di forme, tenera d'espressione, era accolta a Venezia come la traduzione viva e spontanea delle tendenze del popolo. Ed ecco il Muranese assottigliare a San Giovanni in Bragora le forme massicce della sua Vergine, disegnarne spioventi le spalle, cercarne l'allungamento che

Giambellino aveva dato talvolta alle sue Madonne. Dalle grandi finestre, non più nascoste dal pesante tendone, si apre una veduta di paese: un fiume serpeggia tra le rive regolarmente piantate di cespugli, e, sopra i colli e le montagne brulle, il cielo si popola di nubi, non più fioccose e grevi, come nella pala dell'80, ma leggere e illuminate di bianca luce ne' frastagli degli orli. Sebbene a stento, egli si prova a dare alle sue nuvolette mal disegnate il moto lento delle nubi di Giambellino. Il cuscino, dietro il putto dormiente, è più soffice, come riempito di piume, eppure la testa non affonda, e le forme infantili, prima solide e massicce, vanno indebolendosi in quel visino di malato, in quel corpicciuolo gracile e idropico. Gli antichi contorni squadrati del volto della Madonna si vanno adattando in un ovale, per accostarsi ai tipi di Giambellino; le dure linee si ammorbidiscono, e l'espressione di rude gravità si addolcisce pur mutandosi soltanto in compunzione religiosa.

Un'altr'opera del periodo di transizione è la grassa Madonna della Galleria Nazionale di Londra (fig. 247), elevata a piramide dietro un parapetto. Il manto della Vergine le s'incrocia davanti, racchiudendone col suo orlo grosso e marmoreo la testa entro un quadrilatero, formando al sommo di essa l'angolo che si vedrà nel Montagna e in altri seguaci di Alvise. Per la prima volta Alvise abbandona la disposizione antonelliana del manto della Madonna, ed anche le adorna il capo d'una candida benda che si stacca dall'ombra del manto con un contrasto vicino a quello tante volte ripetuto da Giovanni Bellini. Tuttavia i ricordi di Antonello nemmeno in quest'opera si sono spenti: il mento della Vergine è solcato di luce, e le grosse labbra son contornate da un segno luminoso. Nonostante la ricerca di soavità nel volto della Vergine, non più angoloso di contorni, ma in lungo ovale, e lo studio di caratterizzazione de' lineamenti infantili della testa di Gesù, quali presto rivedremo in un angiolo della chiesa del Redentore, il segno è fortemente indurito

negli enormi piegoni del manto sul braccio sinistro di Maria, nel cuscino divenuto pietrificato, nel nudo del putto ispirato

Fig. 245 — Venezia, Museo Civico Correr. Alvise Vivarini: *Sant'Antonio.*

ad altro di Giambellino, ma arrotondato, riempito di stoppa, col ventre enorme che prende risalto per l'intensità del-

l'ombra: insomma è un volgare materialismo nella ricerca veristica, che stona con la dolcezza un po' forzata dell'espressione. Non si potevano adoprare i grossi strumenti che Alvise aveva a disposizione per tradurre le soavi forme di Giambellino; era necessario che l'intarsiatore muranese affilasse le punte di ferro e affinasse le lime troppo scabre.

* * *

Affilò le punte ed affinò le raspe formando la *Madonna adorante il Bambino*, nella Galleria di Vienna (anno 1489) (fig. 248), e anche più, dipingendo la replica di questa a Venezia, nella chiesa del Redentore (fig. 249). Nella prima il trono è coperto da una tenda distesa, senza più tracce di piegature; nella seconda, avanti al solito drappo verde buttato sopra una fune come nella pala dell''80, s'innalza il trono marmoreo, non più massiccio di struttura, nè sovraccarico d'ornati, ma semplicissimo, secondo i modelli di Giambellino, con la parte mediana di marmo scuro, così che le carni della Vergine risaltino più chiare dal fondo. L'ovale del volto di Maria, a Vienna, è divenuto più regolare, e il mento si è arrotondato; ma tutti gli accenti più forti nel disegno delle palpebre pesanti, dei grandi occhi e delle nari, della divisione delle labbra, si sono affievoliti nel volto della Madonna, a Venezia, per lo sfumato più dolce. Nella prima l'ovale pare ancora nel guscio osseo, mentre nella seconda si gonfia ne' pomelli delle guance e più nella punta del mento, meglio staccato sul collo dall'ombra trasparente. Il mantello e il bianco drappo che includono l'immagine assorta scendono più a onde, formati di stoffa più fine e morbida; ma anche così la Vergine, con l'enorme collo a cono, appare rigida nell'atteggiamento, compassata nelle linee simmetriche, al confronto della nobilissima Vergine dei Frari dai lunghi occhi sognatori e dalle movenze pieghevoli. Dove la natura di Alvise meglio si

adatta alle nuove tendenze dell'arte veneta è nell'immagine dei tre putti: disegnando la tonda testina del piccolo Gesù,

Fig. 246 — Venezia, San Giovanni in Bragora. Alvise Vivarini: *Madonna.* (Fotografia Anderson).

egli ebbe forse un ricordo di quel miracolo di Giambellino che è il bimbo dormiente della Galleria di Venezia, e, ser-

bandogli il movimento de' piedi accostati e delle braccia strette alla persona, arrotondava il visetto, addolcendone i contorni, segnando più tondeggianti le guance, più lievi del solito le palpebre chiuse sotto l'arco leggerissimo delle sopracciglia, arcuata la boccuccia, lievi come piuma i capelli. Nel primo quadro il bimbo è più forte e lungo, con i contorni più tagliati e come scavati dall'ombra; nel secondo ha più polpa e tenerezza di membra; — in quello, rende l'effetto veristico del respiro affannoso nel sonno; in questo, più affondato con la testina nell'origliere, è velato di pace. Sul parapetto di marmo tagliato dalla luce, come in Antonello, e adorno di frutti, ricordo padovano nel dipinto della chiesa del Redentore, mancante all'altro precedente, siedono uno per lato i due angioletti sonatori ne' quali Alvise si libera quasi da ogni impaccio nel segno. Due tunichette non leggere, nè graziosamente increspate, come quelle di cui Giambellino copre a metà i suoi genietti dei Frari, ma di rozzo tessuto, vestono i due piccini che piegano una gamba sul davanzale e stendono l'altra lungo di esso. Con le boccucce socchiuse, cantano; e gli occhi vivi, nerissimi, di quello a destra della Vergine, si fisano in alto, come accompagnando il suono, mentre quelli dell'altro a sinistra (fig. 250) contemplano Maria, lasciando inerti le mani sulle corde. Nel quadro di Vienna, è minore la grazia infantile de' due putti musicanti, perchè troppo stretti nel breve spazio, e con le gambe che giù dal davanzale toccano il suolo, non pendono libere nel vuoto. Ciò toglie ai due angioletti libertà di moto e leggerezza. I lineamenti dei putti a Vienna sono più intensi e più grossi, più contornati di nero e più incisi; il segno con gli scuri s'affonda, punteggia, taglia, mentre a Venezia s'insinua lungo le morbide carni, si arrotonda carezzevole, si assottiglia ne' lineamenti, sprizza di luce i lievi riccioli serici delle testine. All'eleganza del putto a destra nella pala de' Frari di Giambellino, con le carni eburnee, i capelli chiari lucenti, inghirlandati di fronde, si sostituisce

una popolana, ma viva interpretazione della natura infantile, per la prima volta nell'arte di Alvise. Il volto tutto curve

Fig. 247 — Londra, Galleria Nazionale. Alvise Vivarini: *Madonna.*

del bimbo a sinistra, dalle alucce come corolla d'uno strano fiore, la bocca tonda di poppante, il nasetto in su, i neri occhi simili a capocchie di spillo, fra le palpebre gonfie,

i tenui e radi ricci di pallido oro, rendono al vivo il primo periodo dell'infanzia, quando le forme non hanno ancora i contorni decisi. Ma neppure in questo quadro della chiesa del Redentore, che Alvise dipinse avendo meglio negli occhi la pala dei Frari, e meglio industriandosi a ingentilire le sue immagini, il colore ha abbandonato la gamma de' quadri precedenti: non s'indorano le carni, come quelle di Giovanni Bellini, ma restano rosee o leggermente giallognole, tutte levigate; il verde erba con luci gialle della tenda, il rosso opaco del manto della Vergine, la gialla tunica d'uno dei sonatori e la turchiniccia dell'altro, presentano ancora il povero colorista della pala del 1480. Tuttavia ne' due quadri di Vienna e di Venezia, a breve distanza di tempo, replicando con varianti la composizione, Alvise progredisce ispirandosi alle idealità di Giambellino, dominando la propria rude natura.

Al 1488, data del quadro viennese, giusto all'inizio del periodo idealistico che mosse il pittore a perseguire una riforma espressiva perdendo di vista la plasticità antonelliana, appartiene il ritratto di giovane della raccolta Salting, nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 251). Lo schema antonelliano non è seguito fedelmente, benchè sia conservato il modo d'intendere il ritratto, come la plasticità e impostatura del busto, lo squadro generale del volto, le pieghe dell'abito, che, nel succedersi e nell'incontrarsi, vogliono riprodurre all'incirca quelle cilindriche del prototipo. Il rotondeggiare del segno nei lineamenti avvicina il ritratto alla maniera propria dell'artista intorno al 1488, ed anche l'incisione de' contorni, la metallicità de' capelli mossi con il senso decorativo nuovo in Alvise, significativo delle tendenze idealistiche che lo portavano a dare al volto giovanile gioconda pienezza di lineamenti, benchè sia teso ancora lo sguardo a una fissità minacciosa. Similmente colorì l'altro ritratto della collezione Schickler, a Parigi (fig. 252). Dal fondo scuro unito si stacca la figura d'un altro giovane, con la rigonfia massa de' capelli

Fig. 248 — Vienna, Museo.
Alvise Vivarini: *Madonna* — (Fotografia Bruckmann).

attorta intorno alla fronte, così da nasconderla tutta sino alle folte sopracciglia, e l'ombra è distribuita in modo da tagliare a spigolo il viso ovale, appiattito dove essa si schiara per il largo disteso riflesso di luce. Dovendo fare

Fig. 249 — Venezia, Chiesa del Redentore.
Alvise Vivarini: *Madonna adorante il Bambino.*

un ritratto, Alvise non sa scostarsi dal modello antonelliano: il taglio delle labbra ricorda quello del Messinese, le nari dilatate hanno i contorni riflessati di luce, la carne sotto il mento serba la tipica lumeggiatura, e l'ombra si stacca sul largo collo con il taglio reciso comune ai modelli. E così la pelle si stira fra l'angolo dell'occhio sinistro e la radice del naso; l'iride è cristallina; l'orlo bianco che

Fig. 250 — Venezia, Chiesa del Redentore.
Alvise Vivarini: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Anderson).

stacca la tunica dalle carni è ripiegato come se fosse di pasta. Pare dunque che Alvise avesse davanti un modello antonelliano, quando dipinse questo ritratto, nel quale se la forte costruzione ossea delle teste del maestro, si perde, tuttavia la impostatura e l'ardire dello sguardo e la fermezza del mento quadrato rivelanti la mano d'un buon caratterizzatore rimangono. Nel periodo in cui guarda Giambellino, Alvise quindi non dimentica l'arte antonelliana, che già aveva trasformato essenzialmente le sue forme; ma par che trovi un'energia meno aspra. La signorilità belliniana arieggia in qualche modo sulle due teste giovanili, ne tempera la forza, ne schiara l'espressione.

* * *

Nel 1498, secondo i documenti, era finita la *Resurrezione di Cristo*, di San Giovanni in Bragora (fig. 253), dove il Vivarini, che aveva tenuto dietro, zoppicando, alla grande evoluzione compiuta in quegli anni dalla pittura veneta, ci si presenta in forma ampia e nuova. Sopra il lastrone marmoreo della tomba, ideato con un concetto tutto nuovo, sul piano che limita il quadro, si eleva, appoggiandosi alla lunga asta dello stendardo, Cristo risorgente: il vessillo crocesegnato si attorce a spira intorno all'asta, mentre il lenzuolo che avvolge il corpo nudo ricade dal braccio sinistro svolgendosi col moto animato di un serpe. Poggiato, secondo il modo classico, sul fianco destro, il Salvatore piega la testa dai grandi occhi assorti, e lentamente benedice con la destra: il volto ovale, con zigomi prominenti, incorniciato fra due lunghe striscie di capelli, nelle linee generali ricorda ancora Antonello, e così il lieve girar di tre quarti della persona. Il nudo si è allungato acquistando flessibilità di movenze, le carni si sono ammorbidite e arrotondati i contorni: la mano destra, pastosa, è modellata con tecnica affatto nuova al Vivarini. E il pittor muranese che mani-

Fig. 251 — Londra, Galleria Nazionale.
Alvise Vivarini: Ritratto giovanile — (Fot. Anderson).

Fig. 252 — Parigi, Raccolta Schuckler.
Alvise Vivarini: Ritratto giovanile — (Fot. Anderson).

festa la rudezza dell'indole ancor più quando vuole atteggiarsi ad eleganza, non avrebbe mai saputo disegnare quel panno color d'avorio, annodato con tanta grazia sui fianchi dopo aver modellato i contorni del nudo. La figura del Redentore giganteggia, elevandosi sopra il paese piano, delineato solo all'altezza dei suoi piedi, mentre dietro la tomba, stupefatte, erompendo in un grido, due guardie assistono al miracolo. Alla calma trionfatrice di Cristo contrasta il movimento istantaneo delle due figure, speciale di quella più in basso che, piegata con forza in dietro la testa, alza un braccio a farsi schermo della luce. Lo scorcio di quel volto si ritrova in un Apostolo dell'*Assunzione* di Tiziano, nell'Accademia di Venezia; e il contorno ossuto della mandibola, l'arco delle labbra, l'affilatura nervosa di tutti i lineamenti sembrano preannunziare il sonatore del *Concerto*, nella Galleria Pitti a Firenze. L'altra guardia, dal morbido aspetto, con una gran ciocca di capelli svolazzante da un lato a ventaglio, i grandi occhi appassionati, la bocca ad arco socchiusa, con labbra tumide e sinuose, richiama due angeli dell'*Assunzione* di Tiziano. In nessuna opera di Alvise s'incontrano figure che possano stare a paro di queste due, larghe, piene di vita, nonostante qualche incertezza giovanile di segno. È dovuto a una riduzione dei primi anni del Cinquecento quest'aspetto nuovo dell'opera vivariniana, o dobbiamo ritenerlo derivato da un giovane, che nel 1498 lavorasse nella bottega di Alvise, ed eseguisse le commissioni affidate al vecchio maestro? Certo il dipinto interrompe la linea evolutiva dell'arte di Alvise, e non sembra in alcun modo appartenergli, nonostante i documenti. È vero che dopo la Madonna della chiesa del Redentore corrono anni parecchi, senza che a noi sia dato di studiare altr'opera a continuazione di quella, prima della pala del Sacramento, se si eccettui una testa di Nostro Signore, eseguita nel 1494, povera, insignificantissima cosa e il busto del *Redentore benedicente* a Brera compiuto nell'anno 1498, altra pittura

Fig. 253 — San Giovanni in Bragora. Alvise Vivarini e aiuti: *Cristo risorto.*
(Fotografia Alinari).

inanimata e superficiale; ma abbiamo opere successive alla pala stessa, nelle quali la maniera di Alvise continua ininterrotta, svolgendosi dalle altre a noi note, antecedenti alla *Resurrezione*, che è dunque isolata, separata dalle prime e dalle seconde.

Si riconoscono le forme consuete di Alvise nella seconda pala del Museo di Berlino (fig. 254), benchè mosse rapidamente a decadenza: l'arte retrograda del Muranese, nella ricerca di larghezza cinquecentesca, trova la rovina. Il trono sproporzionato conserva le linee dei più antichi di Alvise; e, sotto l'imbotte a formelle dell'arcone, la parete è costellata di bizzarri segni per fingersi di serpentino. La grossa Madonna dinoccolata, col petto floscio e il ventre rigonfio, appoggia un braccio mal scorciato ad un bracciale del trono, leziosamente, e lascia pender la mano impicciolita e inerte. Il putto serba ancora le forme antiche, ma ha perduto la vivacità infantile dei due piccoli sonatori nella pala dei Frari; la madre dimostra quel che poteva dare l'arte d'Alvise, nel ricercare amplificazione cinquecentesca di forma e grazia di atteggiamenti: la forza rude della Santa Chiara trasformasi in leziosità cascante, e le figure ci appaiono come rozzi popolani che vogliano atteggiarsi ad eleganza. Il San Sebastiano, col braccio tirato ad arco dalle corde sopra il capo, due dita della destra pendenti, ha il corpo rigido e le gambe incrociate, segnate faticosamente e attorte come funi dall'artista dimentico d'ogni legge dell'anatomia e della prospettiva. Il torso perde l'antica angolosità nell'illuminazione più uniforme, senza che acquisti per questo eleganza di linee. Il San Giovanni Battista è debolmente stampato sopra quelli di Giambellino, ma le ombre gli sfaccettano la faccia legnosa. L'antica forza di caratterizzazione si rivede nel San Girolamo, avviluppato nel rozzo manto greve: gli occhietti brillano sul bianco vivido della sclerotica, nel volto abbronzato. Con energia anche maggiore è segnato il profilo grifagno del Santo vescovo, dal secco viso feroce, sotto l'orlo

Fig. 254 — Berlino, Friedrich Museum. Alvise Vivarini: Pala d'altare.
(Fotografia Hanfstaengl).

splendente della mitra, contornato dalla barba nerissima. Ma solo queste due teste richiamano a noi lo spirito del forte lineatore di caratteri, ammirato nella formidabile Santa Chiara.

Verso la fine del Quattrocento, qualche anno prima di eseguire con aiuti quell'ancona berlinese, il maestro stanco dipinse il ritratto della Galleria Layard a Venezia (fig. 255), eseguito a ricordo di un defunto, come indica una scritta a lettere d'oro, apposta al verso della tavola, sopra due rame d'alloro: FELICES TER · ET AMPLIVS | QVOS | IRRVPTA TENET COPVLA. Ancora l'impostatura del ritratto è antonelliana, benchè mal tradotta, e si rivedono i contorni segnati di luce, il tipico modo di chiaroscurare il collo duramente eretto, il partito d'ombra che sotto l'arcata zigomatica sporgente incava la guancia. In tutto è ricerca di mollezza; le carni di stucco si sono ammorbidite; il lungo, pendulo naso si è fatto carnoso; l'ovale del volto si è allungato perdendo la quadratura degli antichi modelli. Con l'intenerirsi della cute facciale, il colore si è reso men vivo, uniforme nel tono scuro del berretto, senza lucentezza ne' capelli; così che questo ritratto, tra gli ultimi saggi di assimilazione antonelliana, mostra sempre minore nel maestro la gradazione delle ombre, la precisione del segno, la profondità del carattere. Meglio Alvise figurò più tardi due altri personaggi, uno (presso la Contessa di Béarn a Parigi) dal tipo superbo e rabbioso; l'altro dal tipo di prete (fig. 256). Questo quasi di faccia, con le carni molli, lo sguardo dolce sotto le folte sopracciglia, i capelli a riccioli segnati da tante luci metalliche, la bocca coi rari baffi sinuosa, il mento sbarbato, la pelle ricadente in due grosse pieghe sul collo. La mano aggiunta al busto è studiata con cura nei particolari della cute aggrinzita alle articolazioni delle dita, negli effetti luminosi, nelle unghie lucenti. Ma dei modelli antonelliani non resta più se non la reminiscenza lontana in questa libera veneziana traduzione di

Fig. 255 — Londra, eredi Layard. Alvise Vivarini: Ritratto.
(Fotografia Alinari).

Alvise Vivarini, oggi esistente nella Galleria Nazionale di Londra.

Ed eccoci all'ultimo quadro (fig. 257), rimasto incompiuto per la morte del pittore, e condotto a termine dal suo discepolo Marco Basaiti: la gran pala di Sant'Ambrogio nella chiesa dei Frari. L'architettura è complicata, il tiburio è mutato in presbiterio avanti al quale si aderge trionfante il Santo Patrono dei Milanesi; sopra in una tribuna è figurata l'*Incoronazione della Vergine*. Ai lati di Ambrogio due giovani santi, come scudieri del dottor della Chiesa, sono armati di flagello e del pastorale; intorno, corteo d'onore, tre santi per parte e, davanti ai triplici gruppi, Girolamo e Sebastiano; ai piedi del trono, due angioli musicanti. Al Basaiti sembrano appartenere questi due angioli, Sebastiano, i due santi, pure a sinistra, dai capelli lisci a lunghe liste spioventi: figure più diafane, con riflessi diffusi e sbattimenti di luce. Anche il San Girolamo, per la simiglianza con altre figurazioni del Basaiti, sembra suo; e finalmente gli appartiene l'*Incoronazione*, rappresentata nell'alto. Tutto il resto ci dice come Alvise, sino alla fine della vita, riducesse alla veneziana le forme antonelliane, accostandole quanto più gli era possibile a Giambellino. In questo trionfo di Ambrogio restano le figure simmetriche, separate; e appena può vedersi il tentativo di aggruppare col compagno gli altri due dottori della Chiesa, Gregorio e Agostino, sulla cattedra eccelsa. Il pittore, intento a caratterizzare persone, dimenticò molto, troppo di quanto si chiedeva per dare alle composizioni una serrata unità. Ricordando confusamente gli schemi antonelliani, non possedendo le armonie di Giambellino, si provò a rappresentare Ambrogio in maestà, come trasportato in alto in processione, con gli arcangeli scudieri, elevato in una basilica, sovrano acclamato anche dal coro dei beati commilitoni di Cristo. Questa idea del trionfo, che vien suggerita a chi guardi l'ultima opera di Alvise, è di per sè un segno dell'effetto

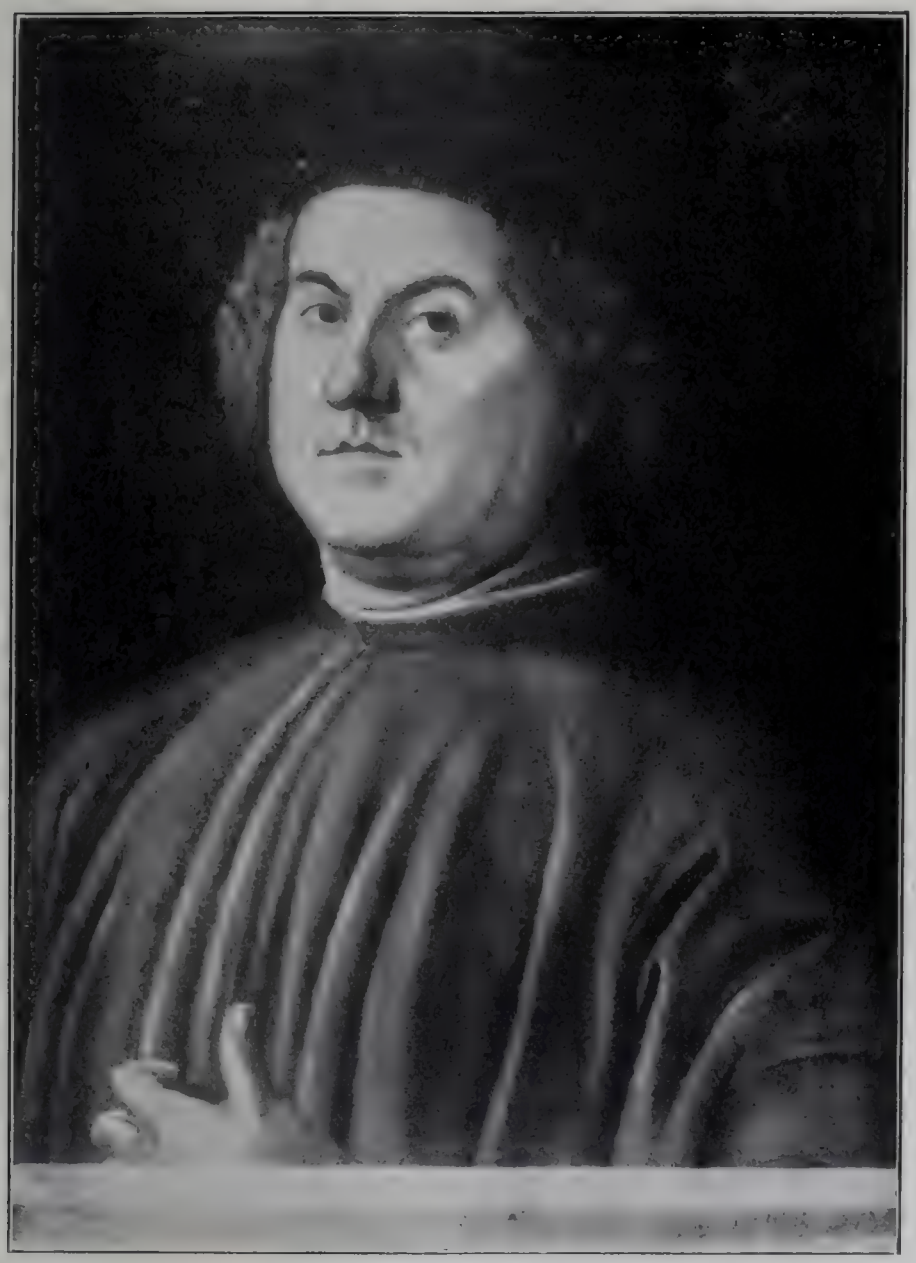

Fig. 256 — Londra, Galleria Nazionale. Alvise Vivarini: Ritratto.

decorativo ottenuto dal pittore, e quindi d'un progresso da lui raggiunto ne' suoi ultimi giorni. Ambrogio ha l'energia antica di Alvise; Gregorio, che apre per parlare le tremanti labbra, Agostino che sta per discutere una tesi teologica, il monaco che tra le loro teste protende la sua tutto soddisfatto di veder l'apoteosi d'Ambrogio, hanno la forza caratterizzatrice del ritrattista muranese; i due giovani in armi presso al venerando dottore si vestono, specialmente quello a destra, di venustà belliniana. Quando si pensi ai tanti maestri che attinsero a quest'arte di Alvise, e si veda in San Gregorio il tipo che Cima da Conegliano già andava ripetendo, in Agostino, come in Ambrogio, i tipi che Bartolomeo Montagna aveva ingranditi gagliardamente, si dovrà riconoscere che la professione di fede di Alvise per Antonello fu un atto che lo collocò tra i pittori più ragguardevoli di Venezia. Egli rimase il banditore di un verbo che trovò numerosi seguaci, il depositario di forme che poi usarono Marco Basaiti e Lorenzo Lotto, Girolamo Mocetto e Francesco Bonsignori, Antonio e Andrea Solario.

* * *

Bartolomeo Montagna discende da Alvise, e si accosta poi alle idealità belliniane per trarne maggior solennità religiosa.[1] Nato verso il 1460 da Antonio da Orzinovi in quel

[1] Bibliografia recente su Bartolomeo Montagna e le sue opere: BODE (W.), in *Jahrbuch d. K. Pr. K. S.*, XXV, pag. XXII; BORENIUS (Tancred), *The painters of Vicenza*, London, 1909; ID., *An unpublished picture by B. M.*, in *Burl. Mag.* XVIII, pag. 343; CAGNOLA (Guido), *Una tavola poco nota di B. M.*, in *Rassegna d'Arte*, 1910, IX, pag. 145; FOGOLARI (Gino), *Dipinti del Museo civico di Belluno*, in *Boll. d'Arte del Ministero della P. I.*, 1910, pag. 285; LORATTI (A.), *Bartolomeo Montagna*, Padova, Nat. Drucker, 1908; ID., *Quattro affreschi di B. M.*, in *L'Arte*, 1908, pag. 219; FRIMMEL (Th. v.), *Der seguende Christus in d. Samml. Figdor in Wien*, in *Blätter f. Gemäldekunde*, 1907, III, pag. 185; FRIZZONI (Gustavo), *Spiegazione di un soggetto allegorico nel Museo Poldi Pezzoli a Milano*, in *Arte e Storia*, 15 sett. 1887; GEROLA (G.), *Un'altra Madonna del M.*, in *Atti dell'Accademia degli Agiati di Rovereto*, 1907, pag. 217; ID., *Un'opera ignorata di B. M.*, in *L'Arte*, VIII, 444; THE BURLINGTON MA-

Fig. 257 — Venezia, Santa Maria dei Frari.
Alvise Vivarini e Marco Basaiti: *Sant'Ambrogio* — (Fot. Anderson).

di Brescia, s'incontra per la prima volta, venti anni dopo, abitante di Vicenza, presente a un atto notarile. Nel 1482 era a Venezia, e, per la scuola grande di San Marco, si assumeva di dipingere due quadri, che dovevano accompagnare gli altri con istorie bibliche, dipinti da Lazzaro Bastiani e dai due Bellini e rappresentare il *Diluvio* e la *Creazione del mondo* o altro soggetto a proposito, ben collegato al ciclo delle rappresentazioni; ma invece della *Creazione del mondo* sembra dipingesse l'*Ubbriachezza di Noè*. Nel 1483 Gaspare di Giovanni Trissino ordinava nel testamento, che la pala d'altare fatta da lui eseguire a Bartolomeo Montagna fosse portata al Lazzaretto da' suoi eredi, nel caso che il pittore non avesse già pensato al trasporto. Nel 1487, il 9 marzo, egli ricevette pagamento per pitture eseguite alla comunità di Bassano; e in quell'anno formò la tavola coi Santi Rocco e Sebastiano, ora nell'Accademia Carrara di Bergamo. Dopo quell'anno si hanno notizie degli affari e della vita di Bartolomeo, non una notizia pittorica, sino al 1494, anno in cui gli fu allogata dal conte Bernardino Squarzi l'ancona per l'altare di suo patronato, dedicato a Santa Monica, in San Michele di Vicenza: il quadro, compiuto nel 1499, adorna la Galleria di Brera. Nell'anno stesso, per la chiesa di Sandrigo nel Vicentino, eseguì un'altra tavola, ora perduta, con la Vergine e gli Apostoli Filippo e Giacomo; nel successivo colorì la *Pietà* per la Madonna del Monte, e la *Natività* per la chiesa d'Orgiano. L'anno 1502 terminò la grand'ancona commessagli quattro anni prima dal cardinal Battista Zeno per la cattedrale, cioè la tavola perduta con la Madonna, San Giovanni Battista e altri santi. Nel 1504-1507 lavorò a Verona per la

GAZINI, maggio 1910, pag. 123-132 (su una Madonna di B. M. nel Metr. Mus. di New-York); RUMOR (Sebastiano), *San Sebastiano nel culto e nell'arte a Vicenza*, in *Arte Cristiana*, 1913, pag. 279; ID., *Le due Pietà di B. M. a Monte Berico*, in *Museo civico di Vicenza*, 1910, fasc. III e IV, pag. 11; SALVARO (V. G.), in *Rassegna d'Arte*, 1911, pag. 1.

cappella di San Biagio nella chiesa dei Santi Nazzaro e Celso, ed anche una tavola, ora nella Galleria di Venezia, per la chiesa di San Sebastiano (a. 1507). Poco dopo questo periodo, Bartolomeo lavorò per la scuola del Santo a Padova, prima che Tiziano venisse, l'anno 1511, a mettere nell'ombra lui e tutti gli altri pittori delle storie di Sant'Antonio. Le due ultime date delle pitture del Montagna sono il 1520, segnato nella *Madonna col Bambino e San Giovanni*, della Galleria di Vicenza, e il 1522, nella pala d'altare della cattedrale di Cologna Veneta. Morì il giorno 11 ottobre 1523.

* * *

Nel 1482, quando si trovava a Venezia, il pittore dovette sentire tutto il rivolgimento prodotto nell'arte dagli esemplari antonelliani. Non possediamo di quel tempo alcuna opera certa, e solo, nel 1487, la *Madonna col Bambino e i Santi Rocco e Sebastiano* (fig. 258), della Galleria Lochis a Bergamo, ci fa conoscere le qualità prime della pittura di Bartolomeo, e notare come Alvise Vivarini, nel rifarsi sui modelli antonelliani, lo abbia avuto a compagno.[1] Il trono della Vergine sorge su una terrazza marmorea limitata da un parapetto, dietro cui si vede il paese vicentino con acque chiare, verdi collinette, la dentata catena delle Alpi all'orizzonte, e pesanti nuvoli che s'intorbidano nel cielo. Maria ha l'ovale del volto lungo, schiarato d'un solco di luce nel contorno della guancia china e del mento, lineamenti duri e contadineschi. Sul suo grembo siede il Bambino, che a stento tiene in equilibrio lo stretto e angoloso corpicciolo. Il nudo e snello Sebastiano s'imbianca alla fredda luce del mattino; Rocco si atteggia a cavaliere nella sua giacca

[1] A tergo del quadro, leggesi: « Mr. Bartolomeus Montagna brixianus habitator Vincentiae hanc (*tabulam*) depinxit magistro hieronimo roberto brixiano civi hac habitatori ibidem de mense september (sic) 1487 per prexio libre 13 cum dimidia parte ».

attillata: tutte le figure si muovono impacciate, montanari in abiti festivi, sulla terrazza marmorea che accolse tante volte le pure immagini di Giambellino.

Affine a quest'opera è la *Vergine col Bambino in trono*

Fig. 258 — Bergamo, Accademia Carrara.
Bart. Montagna: *Madonna col Bambino e Santi* — (Fotografia Alinari).

fra San Niccolò da Bari e Santa Maria Maddalena (fig. 259), nella raccolta Johnson a Filadelfia, meno intarsiata e con una leggera tendenza alla flessione delle linee: non cadono più a perpendicolo i lembi del manto intorno al viso della Vergine; la tenda, tesa nel quadro di Bergamo, qui si muove a onde, e ondulato è il movimento di Lucia che tiene

in una mano il vassoio con gli occhi, alla maniera antonelliana.

Queste due pitture ci mostrano il Vicentino, già preso dall'arte di Alvise, in un movimento di trasformazione mi-

Fig. 259 — Filadelfia, Raccolta Johnson.
Bartolomeo Montagna: *Madonna col Bambino e Santi.*

nore di quello che in Alvise stesso si avvertiva alla fine del penultimo decennio del Quattrocento. Gli altri dipinti, che si possono associare ai due descritti, hanno più evidenti influssi di Antonello: le Madonne del Museo civico di Belluno (fig. 260) e della National Gallery, a Londra. La monumentalità della Vergine tutta chiusa tra le grandi

linee tirate del manto, l'immobilità del suo atteggiamento e la lentezza dello sguardo pensoso, i lineamenti squadrati, le labbra come tagliate nella pietra, la mano sinistra disegnata in prospettiva, provano la derivazione antonelliana. Più grandiosa e nobile delle antecedenti, questa Madonna fa pensare che il Montagna sia ricorso direttamente alle fonti a cui aveva attinto e attingeva Alvise Vivarini: vi è una più chiara cognizione di Antonello, una determinazione maggiore e una sicurezza di forme che invano si cercherebbero nel quadro di Bergamo, come pure uno spiro di idealità belliniana che attraversa e solleva le incisive forme poco mobili del fanciullo nell'atto di abbracciar la Madre divina. Strettamente legato ad Antonello è anche il dipinto della National Gallery (fig. 261), nel quale il gruppo della *Vergine col Bambino*, piramidale, grandioso, deriva dal Messinese la monumentalità; le forti mani squadrate sono segnate in prospettiva, l'orlo del manto sulla fronte ha sodezza marmorea e gli occhi trasparenza cristallina. Ogni linea acquista importanza costruttiva nel gruppo, e il movimento della Madonna, che gira lentamente verso la sua destra, è lo stesso dei prototipi antonelliani.

Il segno alvisiano, unito alla dolcezza espressiva di Giambellino formano la Madonna, ora nella Kunsthalle di Brema (fig. 262), delicatissima fra le opere giovanili del Montagna. Ogni particolare vi è trattato con rara finezza di segno: le increspate piegoline argentee del drappo bianco sul capo di Maria, le profonde pieghe spezzate che esso forma incrociandosi sul petto, il grande arco delle sopracciglia che continua la linea del naso conferendo ingenua dolcezza allo sguardo, gli occhi a mandorla, velati dalle palpebre sinuose, il triplice arco delicatissimo della bocca chiusa che si accorda coi solchi taglienti delle nuvolette. La chiara luce fredda di Bartolomeo si diffonde sopra la bassa linea della campagna ondulata, intorno al volto non bello, ma soavissimo, della Vergine che umilmente adora.

Fig. 260 — Belluno, Museo Civico. Bart. Montagna: *Madonna.*
(Fotografia Filippi).

A questa si può associare un'altra Madonna, oggi tutta verniciata, del Museo di Vicenza (fig. 263), condotta con sot-

Fig. 261 — Londra, National Gallery. Bart. Montagna: *Madonna.*
(Fotografia Hanfstaengl).

tigliezza squisita di linee, nel velo argenteo lievemente ondulato sulla fronte, nelle delicate narici vibranti, nell'arco delle labbra d'un'ideale purezza.

Dopo quelle Madonne, il pittore s'industriò a sfumare i contorni dell'altra già esistente a Milano, oggi nella rac-

Fig. 262 — Bremen, Kunsthalle Bart. Montagna: *Madonna adorante.*

colta Farrer a Londra (fig. 264). La madre tien pensosa il bambino campagnuolo, grave nello sguardo e grosso di forme,

Fig. 263 — Vicenza, Museo. Bart. Montagna: *Madonna.*

in atto di stringersi al petto un cardellino spaurito. È in tutto un addolcimento alla belliniana: i contorni delle vesti ondeggiano, lasciando quasi sempre le spezzature a punte

acute sporgenti, triangolari, che si possono vedere nei drappi dei quadri anteriori; il passaggio del chiaroscuro divien più

Fig. 264 — Londra, Raccolta Farrer. Bart. Montagna, *Madonna*.
(Antica fotografia Dubray di Milano).

graduale, senza forti contrasti, senza le filettature di luce nelle parti limitate dall'ombra e senza tagli dei piani.

Il crescendo di fervore per l'arte di Giambellino non si arrestò a questi piccoli saggi, e salì anzi alla massima al-

tezza con la pala per la chiesa di San Bartolomeo di Vicenza, ora nel Museo della città (fig. 265). Come nell'altra perduta di Giambellino, in San Giovanni e Paolo, la Vergine siede in maestà su un pesante trono di marmo, — qui però molto più elevato e complicato, alla maniera solita del Montagna. Il gruppo s'innalza dalla terra e sembra che il lungo trono lo porti su verso l'aperto cielo. La Vergine, eretta, con la testa marmorea, rigida nella sua assoluta frontalità, coi piedi sporgenti dal cornicione della base, avviluppata nel manto che inquadra il volto e il lungo collo diritto fra due pieghe perpendicolari, non è madre, ma dea, regina degli altari. Ella non guarda il figlio, bensì in basso: anche lo sguardo, sotto il velo delle ciglia, cade a perpendicolo; impassibile, inaccessibile alle umane emozioni, Maria circonda con una mano una gambetta del nudo bambino, che si distrae dalla lettura, e con gli occhi chiari nella tonda, belliniana, testina guarda i devoti che gli stanno davanti. Sull'ultimo grado della base due piccoli agresti trovatori suonano, un terzo abbraccia teneramente il collo d'un compagno e appoggia la testa alla testa di lui per meglio gustar la musica. Le brevi tuniche di Giambellino si sono gonfiate e allungate, i volti hanno perduto la freschezza di fiore, data loro dal pittor delle grazie infantili; ma la chiarità delle carni e delle vesti fa dimenticare l'aspetto rusticano.

Da un lato del trono, appoggiati a un pilastro, fanno ala alla Vergine i Santi Nicola e Sebastiano, con le teste accostate; dall'altro lato, il Battista, saldo come roccia, nel lungo manto che s'abbarbica al suolo, Bartolomeo forte, squadrato di membra. L'influsso di Giambellino, più che nella Vergine del Montagna e nei santi che le fanno corteo, è nelle loro chiare vesti, nelle carni diafane alla luce. La quieta compostezza degli atteggiamenti, la gran serie di linee verticali, danno una ieratica solennità alle sacre figure; ma intorno al gruppo divino volano festose le rondini, e si adu-

nano nel cielo di un tenero azzurro infinite nuvolette del colore dei marmi. Il pittore, vissuto sui luminosi colli di

Fig. 265 — Vicenza, Galleria. Bart. Montagna: Pala di *San Bartolomeo*. (Fotografia Alinari).

Vicenza, sente il bisogno di sfondare le grandi absidi di Venezia e inondare di lattea fredda luce la scena.

Nella predella, il Montagna (fig. 266-270) non serba giuste proporzioni alle figure rispetto all'ambiente, segna brevi quadrati i corpi, lunghe e grosse le teste, scheletriche e piatte le mani, vesti pesanti, con pieghe simili ad aculei. Le sue figurette hanno poca vitalità, scarsa varietà di gesti,

Fig. 266 — Vicenza, Galleria. Bart. Montagna: Predella della pala suddetta, *San Bartolomeo comanda a un demone di uscire da un idolo.*

incapacità di esprimersi. Ma tal mancanza di facilità narrativa nei personaggi, scompare nell'ambiente: gli usci che si socchiudono nella penombra dei corridoi, le finestruole aperte, i balconcini ridenti al sole, fanno delle case qualcosa di animato; si sente che dentro di esse si vive. La luce lattea, che passa fra i marmi rosei, grigi, bianchi, azzurrini, ridenti sotto il cielo imperlato della luce dell'alba, trasforma ogni cosa.

Questo capolavoro ci presenta nelle sue forme più pure il Montagna, dopo ricevuta l'acqua lustrale dell'arte di Giambellino. Egli par che sfoghi la propria natura nella predella dalle forme grosse e atticciate, ma su nella pala si purifica, s'ingrandisce, si schiara del biancore dell'atmo-

Fig. 267 — Vicenza, Galleria. Bart. Montagna: Predella della pala suddetta, *San Bartolomeo esorcizza la figlia di Polemio.*

sfera. Appena nel trono le forme s'abbassano massicce, mentre l'architettura dell'aperto tiburio si eleva come una gonfia vela nell'aria e nella luce, assottigliandosi anche troppo negli esili pilastri che lo reggono. Le proporzioni di Maria correggono quelle del basso sedile; i Santi solenni s'aggirano intorno ai pilastri afforzandoli; i tre fanciulli, ritti sull'alto grado su cui si sovrappongono le basi del trono, ne coprono gli specchi di marmo scuro e la larghezza. Tutte le figure quindi animano l'architettura e

con essa s'innalzano a formar l'altare, a comporre la sacra scena nel silenzio dei campi rotto dal cinguettio delle rondini e dal flebile suono degli angioli. Non sorriso al Bambino, non letizia alla madre, non gaudio ai Santi, non serenità ai genietti: la forte natura del Montagna,

Fig. 268 — Vicenza, Galleria. Bart. Montagna: Predella della pala suddetta, *San Bartolomeo battezza Polemio.*

grave e severa, riduce al proprio aspetto le soavi immagini della pala di San Giobbe di Giambellino, così che la Vergine perde l'imperio e il Bambino l'infanzia, i Santi non si curvan per languore o gli angioli per la dolcezza del suono. Giovanni, lasciata l'infrallita natura, si eleva davanti ai fedeli come un pastore delle genti, accompagnato da Bartolomeo, che pare un legionario antico; Sebastiano ha la forza del giovane boscaiuolo che non conosce il dolore, non sente le frecce che gli squarciano il corpo, e Nicola par

che avanzi in visita pastorale. Invano, per determinare il carattere tipico dei Santi, il pittore ha forbiciato la tunica del Battista, e, per movere a pietà davanti al martire, ha scarnato Bastiano: tutti vivono nella gran quiete delle montagne, hanno nelle sane membra la forza che la

Fig. 269 — Vicenza, Galleria. Bart. Montagna: Predella della pala suddetta. *San Bartolomeo flagellato per ordine del re Astrage.*

terra dona a chi le dona il lavoro e la semplicità della vita.

Dopo lo sforzo di avvicinarsi a Giambellino, la natura del pittore prende il sopravvento, ed egli elimina parte di ciò che accolse quando fu preso da entusiasmo per il massimo maestro veneziano. La dolcezza non gli era confacente. Con l'andar del tempo pare ch'ei metta sempre più con piacere in disparte i begli abiti vestiti a Venezia, per indossarne altri di fustagno, nei quali si sente più libero e sciolto, e che dimentichi un po' per volta il garbo e la mitezza

appresi, per tornare a vivere nelle sue montagne. La sua personalità, determinata appieno, completata dalla visione d'Antonello e del Bellini che l'avevan fatta uscire dalla chiocciola alvisiana, si espande libera, mostrandosi di mano in mano meno ricordevole del grande maestro veneziano,

Fig. 270 — Vicenza, Galleria. Bart. Montagna: Predella della pala suddetta, *San Bartolomeo decapitato.*

per presentarsi con le forme, prima imparate e aventi in lui più profonde radici, e ora trasfigurate dalla fierezza della propria coscienza.

La Vergine del quadro di Vicenza si rivede a Verona (figura 271), scesa dal trono, in atto di offrire al suo bimbo un garofano: la regina, divenuta madre, cinge con amorevole cura le spalle del bimbo che, adagiato sulle ginocchia di lei, stende bramoso la manina al fiore. Maria sogguarda

dalle arcuate palpebre, disegnate con leggera asimmetria; il contorno de' suoi lineamenti è più sfumato che nel quadro di Vicenza, di cui si ripetono quasi tutte le forme; il putto,

Fig. 271 — Verona, Museo Civico. Bart. Montagna: *Madonna.*

con l'alto labbro superiore tumido e le gote gonfie, torna molle di carni, alvisiano. I bianchi cirri sospesi nel cielo hanno la rapida illuminazione delle marmoree nuvole di Vicenza; tutta la luce è chiara, soffice, come nella pala di San Bartolomeo.

Simile a questo è il quadro posseduto a Venezia dalla nobil donna Fanny Vaeni.[1] La composizione, semplicissima, serba ancora l'impronta di Giambellino: la madre giovinetta, vestita di broccato e avvolta nel manto parco di pieghe, tiene fra le carezzevoli mani il bambino nudo, sollevandolo fino alla propria testa, e par che lo culli tra le braccia. La purità di Giambellino, unita alla grave serietà del Montagna, abbellisce i lineamenti irregolari, il lungo naso, la bocca sottile, l'aguzzo mento della giovane madre, che si china sul pargolo Gesù quasi per sentire il tepore delle carni infantili. Contrasta con la ritmica curva del corpo di Maria, eccezionale nell'arte del Vicentino, la rigidezza del bimbo, che non si adagia fra le braccia materne.

Definendo le forme proprie, Bartolomeo compie la tavola di San Giovanni Ilarione (fig. 272): la Vergine coi Santi Antonio di Padova e Giovanni Evangelista, mostrandosi animato da una insolita ricerca di raffinatezze: dietro la parete s'innalzano rami con foglie aghiformi; gli ornamenti del trono, geometrici, sono segnati con cura; il manto di Maria, che cade dalle spalle spioventi, è di tessuto leggero, mosso a fitte piegoline; la sua figura, freddamente composta, s'inarca muovendosi entro curve calligrafiche; l'ovale del volto si stringe, i capelli scendono ad arco sull'altissima fronte, tutti i lineamenti si assottigliano. Nell'ingenuo fanciullo e nel devoto Giovanni, la cui gentile testa si profila con spiccati lineamenti tra i folti capelli neri, sembra di veder il germe dell'idillio campagnuolo che Cima tante volte sognerà, tra il verde fresco delle piante e i picchi azzurri delle alpi cadorine.

Vicino al quadro di San Giovanni Ilarione può mettersi il grande affresco della *Natività* (fig. 273), nel duomo di Vicenza, finissimo in ogni particolare del vasto paese: la gigantesca rupe a destra, gli alberi tagliati dalla scure o

[1] È riprodotta dal Gerola nell'opuscolo cit.

troncati dal fulmine, le parallele sottili striature delle nubi, il manto di Maria ricadente come una grande foglia dagli

Fig. 272 — San Giovanni Ilarione, Chiesa. Bart. Montagna: La *Vergine e Santi.*

orli frastagliati. Non dorme il bronzeo Bambino, non giace come di solito nelle rappresentazioni della *Natività,* ma, seduto contro un rialzo di pietra e isolato dalle altre figure, guarda avanti a sè con malinconico abbandono. Dalla roccia

che gli è di sostegno scende, come una cascatella, un drappo azzurro che dilaga in vortici al suolo.

I contorni spinosi, caratteristici di questo periodo del Montagna, sono anche nella pala della Certosa di Pavia (fig. 274). Il pittore vicentino, pur innalzando il trono della Vergine davanti a un presbiterio, rinuncia a trarre dalla campagna motivi ornamentali, e fa che dietro lo stilobate spuntino steli con foglie acute, dai cassettoni del soffitto pendan campanule, alla trabeazione dell'edicola siano infisse, con anelli di ferro, frondi di ciliegio e lampade fogliformi col bocciolo di cristallo foggiato a mela. La Madonna ha perduto il gentile tipo belliniano che aveva nella prima grande pala, e, sotto il manto sollevato a spigolo, si delinea il lungo ovale del volto con gli occhi fissi, le grosse labbra chiuse, la fossetta del mento segnata da un punto, tutto tagliato a colpi d'accetta. Il nudo del putto, col busto mal piantato sui fianchi e le carni molli dei fanciulli di Alvise, è contornato da una fascia d'ombra; il Battista, bruciato dal sole, malfermo sulle gambe sottili, è puntellato dal manto che ricade a terra: una ciocca dei suoi capelli scende lungo la guancia stilizzata come un ramoscello dalle frondi aghiformi, tipiche del Montagna. In questo quadro già si accenna al barocchismo di forme, che diventerà caratteristico d'un periodo dell'arte di Bartolomeo; e ne è esempio sopratutto la sperticata figura di Girolamo, con la tonaca a piegoni sconvolti, la gran barba ispida e ciocche scompigliate di bianchi capelli, simili a ciuffi d'erba al vento. In quest'opera contrastano le proporzioni slargate e corte della Vergine con la smisurata statura dei due Santi, specialmente di Girolamo dalla testa di sparviero.

Il lungo ovale del volto di Maria divien meno appuntito nella *Natività* di Vicenza (fig. 275), composta con intera astrazione dal racconto evangelico: la ragion plastica, che aveva ridotto la scena narrativa nella Vergine adorante il Bambino steso sulle ginocchia di lei, domina qui pure; le

Fig. 273 — Vicenza, Duomo. Bart. Montagna: La *Natività*.

rocce forman nicchia al gruppo divino. Il cielo s'illumina di luce fredda dietro un sottil velo di nebbia: le scarse foglie scure di uno dei fusti che fan da sostegno al baldacchino, spiccano contro quel grande chiarore d'alba; e come coperto da uno strato di brina biancheggia il ripiano di roccia su cui posano le Sante. Il luminoso manto azzurro di Maria scende al suolo in cascatella di pieghe, e, sotto il suo risvolto bianco, sotto le mani congiunte, il verde cupo della tunica mette una nota profonda. Maddalena, robusta contadina, al pari di Lucia nel quadro Johnson, tiene sulle punta delle dita volte a cerchio il vaso dei profumi; i colori delle sue vesti, verde olivo e rosso cupo, prendono risalto dal nero manto di Santa Monica, che non guarda il Bambino, ma si volge ai fedeli. Gesù è un ragazzetto robusto che muove impaziente le gambe accostando le punta dei piedi, e l'austera Santa, nello sguardo imperioso dei neri occhi di falco, nel corpo rigido avviluppato dal greve manto, sembra una delle severe badesse di Alvise Vivarini.

La luminosità coloristica e il modellato più tenero delle carni, ottenuto con la varietà delle ombre, avvicinano la *Natività* di Vicenza alla Madonna tra i Santi Giovanni Battista e Francesco di casa Caregiani a Venezia (fig. 276), forse alquanto più tarda per l'accentuazione del chiaroscuro, e con più vivi riflessi di esemplari antonelliani. Il gruppo monumentale di Maria col Bambino, per saldezza, vigor formale e rilievo, risale direttamente all'arte di Antonello. La Vergine grave, coi larghi occhi pensosi, ha la gran quiete ieratica di molte figure del Montagna; e acquista, per mezzo di riflessi e di strisce d'ombra, la sensibilità particolare dell'*Annunciata* di Palermo. Il bimbo, seduto su un pannolino bianco dalle pieghe fluenti, solleva una gamba al tocco della mano materna, artificiosamente aggirata intorno alla gamba di lui, che, senza sorriso, con in volto la gravità stessa della madre, allunga le mani per prenderle il libro d'ore. La tonaca di San Francesco, rude, severo, con

Fig. 274 — Pavia, Certosa. Bart. Montagna: Pala d'altare.
(Fotografia Alinari).

le sopracciglia aggrottate sugli occhi malcontenti, è scalpellata a grandi colpi nelle sue pieghe spezzate, che fan presentire la pala di Brera; una luce intensa profila la mano sinistra,

Fig. 275 — Vicenza, Museo. Bart. Montagna: La *Natività*.
(Fotografia Alinari).

il braccio destro e il collo, bronzei, del Battista. Dietro le sacre figure s'indorano al sole i folti alberi a siepe, e attenuano i loro contorni nella chiara luce mattinale le case e le torri di Vicenza. La forma del Montagna aggiunge alla conquista del rilievo plastico, come abbiamo detto, l'ac-

centuazione della tendenza ad acuire ogni contorno, segnando angolose le pieghe, aguzze le ossa, nodose le dita, appuntata perfino la stoffa della tenda alle estremità de' suoi grandi piegoni trasversali.

Alla *Madonna fra i Santi Girolamo e Battista,* del Museo Civico di Vicenza (fig. 277), come all'altra descritta

Fig. 276 — Vicenza, Casa Caregiani. Bart. Montagna: *Madonna e Santi.*

dell'*Adorazione del Bambino,* Bartolomeo Montagna costruisce un rustico trono sculto nella roccia e un verde pergolato per baldacchino. Maria è sorpresa da un pensiero triste: un'ombra di malinconia vela i chiari occhi pensosi e il volto giovanile; e la mano che tiene il libro di preghiere ricade inerte sulle ginocchia, mentre l'altra affonda le punta delle dita nelle carni del bambino, che allunga verso il libro la destra, chinando il viso grave, assorto come quello della madre. Nitidi i contorni delle figure; la tu-

Fig. 277 — Vicenza, Museo Civico.
Bart. Montagna: *Madonna fra i Santi Girolamo e Gio. Battista.*
(Fotografia Alinari).

nica di broccato della Vergine, tagliata avanti da un piano d'ombra, si assimila alla roccia sfaccettata che fa da piedistallo.

Poco tempo prima di eseguire l'ancona milanese, il Mon--

Fig. 278 — Londra, Raccolta Mond.
Bartolomeo Montagna: *Madonna col Bambino e un divoto.*

tagna dipinse il quadretto della collezione Mond (fig. 278): *Maria col Bambino e un divoto.* Maria siede quasi di profilo davanti a una roccia traforata, sullo sfondo di un bel paese chiaro nel nitore delle sue rupi coperte di folte vellutate macchie di alberi. L'architettura della serrata composizione è costruita con la rigorosa logica dell'artista vicentino; entro

i lati di un triangolo, acquista solidità, compattezza granitica. Circa dello stesso tempo è la *Sacra Famiglia* della Galleria di Strasburgo (fig. 279), che ha la perfetta unità, la po-

Fig. 279 — Strasburgo. Galleria. Bart. Montagna. *Sacra Famiglia.*

tenza di modellatura, il rigore di segno, proprii del miglior periodo del Montagna.

A questo momento, in cui il pittore suole dar contorni metallici alle figure, appartengono anche i Santi Girolamo

Fig. 280 — Milano, Museo Poldi Pezzoli.
Bart. Montagna: *San Girolamo* — (Fot. Anderson).

e Paolo, della Galleria Poldi Pezzoli. La lunga scheletrita figura di Girolamo (fig. 280), che lascia sfuggir dalla bocca un lamento, si disegna a contorni recisi sulla roccia; sul cielo chiaro spicca l'austero San Paolo (fig. 281) con le labbra chiuse e gli occhi neri dominatori; si addensa l'ombra nelle pieghe del suo rosso manto. La potenza espressiva aumenta nelle due figure, che stavano probabilmente ai lati d'una Madonna, formando le ali di un trittico, riunito dalle stratificazioni delle rocce conchiglifere dei piani e dalla vôlta del cielo. San Girolamo diviene il vecchio eremita saldo ancora nella volontà di punire l'egro corpo, che congiunge le ginocchia sullo spigolo del sasso, stringe le gambe tremanti, come preso da paralisi. San Paolo è il duce che guarda dall'alto le mosse delle sue schiere, forte senza baldanza, fermo senza iracondia: il guerriero legislatore tiene la spada e il libro, come due armi invincibili. In queste due figure e nel loro ambiente il pittore sfoga il suo amore per i contorni a punta: ora taglia le rocce come vomeri, ora le fende con un cuneo, ora le aguzza come lame di ferro e ne seghetta i contorni; arriccia le foglie come se fossero attorte sull'incudine, sbalza, rompe le lamine che veston le figure, e ne affila i contorni, così come tempra i loro muscoli, stira i tendini d'acciaio.

Nel gran quadro della Galleria di Brera (fig. 282), il Montagna lascia la semplificazione naturale dell'ambiente. In generale, prima la tenda cadeva appena dietro il gruppo divino, a segno che sulle aspre rocce, sulle montagne silenti, sul cielo biancheggiante di nubi, si ergeva l'altare: le rocce rompevano i loro scaglioni per far da piedistallo, da predella e da scanno; gli alberi diventavano pilastri o colonne del tempio aperto a tutti i fedeli in un lembo della terra, e contro di essi si appoggiavano i Santi, numi agresti, senza sorriso, austeri. Nell'ora della preghiera, su dai monti Berici, si schiudeva la visione del sacro altare con la Vergine e i Santi. La terra è triste, l'avvenire tra i mali, l'uma-

Fig. 281 — Milano, Museo Poldi Pezzoli.
Bart. Montagna: *San Paolo* — (Fotografia Anderson).

nità derelitta non sa raccogliere i frutti della redenzione. Pregano i Santi, espongono i segni del martirio, additano il sacrificio nella figura del bambino Gesù sul grembo della madre dolente, invitano gli uomini di buona volontà, i lavoratori de' campi, i cuori pietosi a meditare in silenzio, a sentirsi più vicini al cielo fuor dalle chiese, dalle pareti apparate, dagli altari marmorei. Ma da per tutto si prodigavano splendori alla figurata casa del Signore; e il Montagna, memore degli esempî veneziani, per mettersi all'unisono co' suoi contemporanei, con l'ancona di Brera tornò a fabbricare un augusto luogo alla Madonna e ai Santi.

L'edificio ampliato, divenuto il coro di una cattedrale, con l'altar maggiore, si apre tuttavia nella parte di fondo per due arcate traversate nel diametro da una catena di ferro su cui poggia un cardellino. Su le sante figure gira la vôlta a scomparti di musaico, dagli occhi della quale piove nell'interno la luce; un fascio di raggi accende la parete, dietro il trono altissimo. La Vergine non è la tenera madre di Giambellino, bensì la divina custode del piccolo Gesù ch'ella presenta altera ai fedeli, stringendolo a sè con una mano dalle lunghe dita angolose. Sigismondo, forte campagnolo bruciato dal sole, in veste regali, con lo scettro gigliato in una mano, sta dritto, impassibile, davanti ai fedeli, come a' suoi scherani; Orsola, plastica di forme, col petto coperto come da una corazza di broccato, si appoggia allo stendardo; Margherita, grassa badessa, la Santa Chiara di Alvise, rabbonita, si volge tutta d'un pezzo ai fedeli, quasi per ammonirli coi neri occhi; Pietro, vecchio segaligno campagnolo, congiunge le ossute mani in atto di preghiera. Tre angeli, molto più forti e belli di quelli della Certosa di Pavia, seggono uno più in alto, due più in basso, formando insieme un triangolo corrispondente al disegno del gruppo superiore. Il primo, con le linee della persona ingrandite da un'ampia tunica sacerdotale, appoggia la testa fortemente chiaroscurata all'orlo del violino; un'altro lascia

Fig. 282 — Milano, Galleria di Brera. Bart. Montagna: Pala d'altare (Fotografia Anderson).

quasi inerti le angolose dita sulle corde, e preme con forza i tasti; il terzo, notevole per la complessità dei moti, tendenti a un accordo ritmico, come per la soavità di espressione, reclina la testa su una spalla e attento ascolta per accordare lo strumento e modulare i suoni.

Il tentativo di novità, che aveva condotto a disarmonia di forme e barocchismo di movimenti le figure del quadro di Pavia, in questa grande ancona, viva di colori e potente di chiaroscuro, si traduce nell'acutezza dei contorni. Si scorge però, nonostante la serrata unità della composizione, come il Montagna s'affatichi a costruire l'architettura e a disegnare ornati. Il trono sorge su gradini e basi multiformi che si incassano le une nelle altre, si profilano male e si adornano di vane mensole a riccioli. Le sagome delle cornici, tutte tagliate fuor d'ogni legge, non si coordinano nelle loro linee. Il sovraccarico si sente nel luogo santo, specialmente a contrasto delle aperte arcatelle del fondo arieggiato, e sotto la vôlta pesante; la decorazione è grossa e greve: il grande cherubino con le ali fogliate sulla cimasa del trono, davanti al tondo finestrone, gli alti vasi nell'architrave, i marmi variegati sono di peso enorme. L'architettura, la fantastica decorazione si connette però con i sacri personaggi, e sembra svolgersi da essi per formarne non l'ambiente, ma una cornice superba.

La severa Madonna della gran pala di Brera, con la sua larghezza di forme e le ampie volute rapide del manto, è ripetuta, nella pala della chiesa parrocchiale di Cartigliano, la *Vergine fra i Santi Battista e Simone* (fig. 283). Invece del coro della chiesa, il paese è sfondo alla scena, ma è un paese grandioso, con alte rocce arborate, che fanno da quinte al trono di forma semplice, riccamente ornato di marmi e di musaici. La Vergine, matronale, coi lineamenti fortemente segnati dalle ombre e regolari, china la testa da un lato tenendo fissi avanti a sè gli occhi tristi e gravi. Il Battista imperioso, con le membra costrette a forza, nei loro movi-

menti, entro lo schema prismatico, spiega a ventaglio le dita di una mano e appunta a fatica una spalla, dandoci un

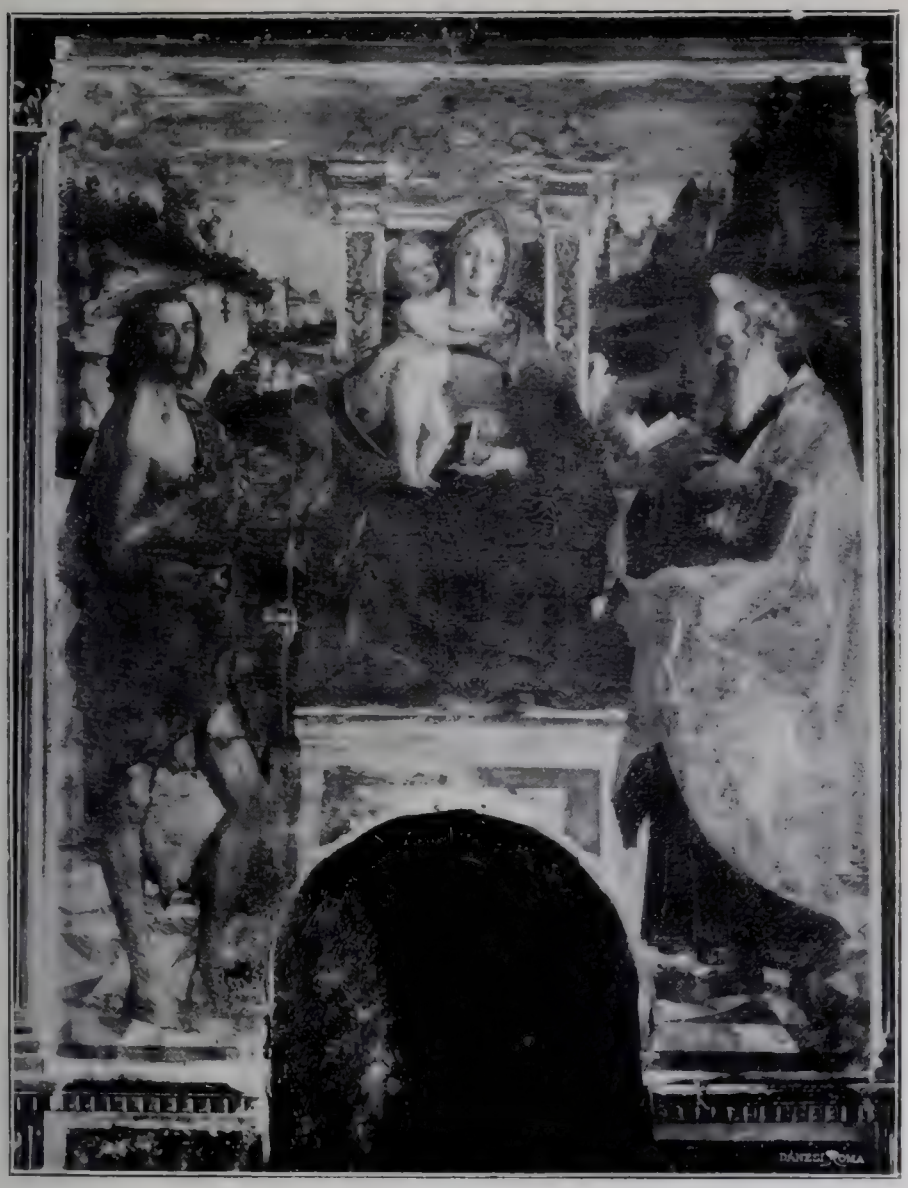

Fig. 283 — Cartigliano, Chiesa parrocchiale. Bart. Montagna: Pala d'altare. (Fotografia Alinari).

esempio tipico dello stile del Montagna, tendente, per natura propria e per l'educazione antonelliana, all'architettura

geometrica della forma. Avviluppato nel manto dagli orli arrotondati, Simone sfoglia le pagine d'un libro: il grandioso volto, segnato rapidamente nel naso aquilino, nelle palpebre modellate sulla rotondità del globo oculare, nei serpeggianti capelli, e corso da vive luci, mostra nel Montagna una grande potenza a crear tipi e a modellar forme, così grande da precorrere i tempi.

Nel 1500 dipinse la *Pietà* di Monte Berico (fig. 284), disponendo su una larga piattaforma tagliata nella roccia il grandioso gruppo di Maria col Cristo morto sulle ginocchia. L'ombra cade sul volto angosciato della madre che trattiene con una mano il figlio, e con le scarne dita dell'altra ne regge la testa belliniana, dagli occhi gravemente chiusi, dalla bocca anelante. Le figure laterali, Giovanni curvo nell'ombra della roccia, Maddalena ai piedi di Cristo, con la fronte corrugata, Nicodemo, che comprime per disperazione le mani, giovano a incorniciare il gruppo, ingrandendone la linea. I loro corpi si piegano come spezzandosi; i volti e i gesti esprimono un rattenuto dolore fisico più che lo strazio dell'animo e la pietà. Una fredda luce temporalesca schiara il paese popolato di alberi, di torri, di case vicentine, e guizza nelle nubi.

Come il Montagna, ispirandosi all'arte di Giambellino, sapesse delineare immagini di Cristo, ci è dimostrato dall'*Ecce Homo* del Louvre (fig. 285) e dal *Portacroce* di Vicenza. Girando alquanto verso destra, il primo guarda innanzi coi larghi occhi dolenti sotto il serpeggiante arco delle sopracciglia; le nari dilatate e la bocca aperta sembrano aspirare l'aria con forza, a stento. Sempre per mantenere i suoi schemi, l'artista incurva le spalle di Cristo e costringe la rigida imagine entro due linee oblique.

Nel *Portacroce* (fig. 286), questa rigidezza si attenua per le grandi pieghe della tunica, che mascherano la linea del dorso e per lo scollo metallico ricadente. La testa, che si solleva con moto faticoso sotto il peso della croce, è forte-

mente chiaroscurata; la luce par si spenga per dolore nei neri occhi; la chiostra bianca dei denti spicca sul volto color del rame.

Nel comporre la *Pietà* di Monte Berico i ricordi belliniani si avvivano nell'anima del pittore, ma si determina

Fig. 284 — Monte Berico, Chiesa. Bart. Montagna: La *Pietà*. (Fotografia Alinari).

ancora più la ricerca di dare alla composizione una grande linea d'insieme: Nicodemo piega ad angolo il lungo corpo, Giovanni e Maddalena descrivono due linee pure incontrantisi ad angolo, onde il gruppo triangolare di Maria con il Cristo morto viene a segnare l'apice del pentagono entro cui è inscritta la composizione. Si disegna così una linea che sempre più traccerà i contorni delle sacre

scene del Montagna: le figure mediane, basse, stringeranno le laterali a flettersi, e sembrerà che tutto stia sotto un

Fig. 285 — Parigi, Museo del Louvre. Bart. Montagna: *Ecce Homo.* (Fotografia Alinari).

gran pondo, compresso entro una bassa zona. Lo sforzo di concentrare i personaggi per dare un valore espressivo all' insieme della scena religiosa, non essendo riuscito,

spinge il pittore all'imbarocchimento delle immagini. Questo primo segno di decadenza è nella *Pietà* di Monte Berico.

Fig. 286 — Vicenza, Museo. Bart. Montagna: Il *Portacrocc.*

* * *

Più evidente la lenta discesa dell'arte di Bartolomeo Montagna a Verona, dove nel 1504-1506, dipinse la cappella di San Biagio, annessa alla chiesa dei Santi Nazzaro e Celso. Gli affreschi, molto guasti, rappresentano storie della

vita di San Biagio: l'Orfeo cristiano che benedice gli animali mansueti davanti a lui (fig. 287); il taumaturgo che sulla via del supplizio (fig. 288), risana i malati che s'inginocchiano al suo passaggio; il martirio (fig. 289); la decapitazione (fig. 290). Nel primo è notevole l'importanza assunta dal paese; nel secondo, il ricordo dell'*Andata di Giacomo al supplizio* di Andrea Mantegna, maestro dal quale il pittore vicentino trasse il segno incisivo. Il terzo affresco, il meglio conservato, riprende quasi lo schema della predella citata di Vicenza, nel disegno dell'ambiente, più proporzionato però alle figure.

Sull'altar maggiore della chiesa dei Santi Nazzaro e Celso, compiuti gli affreschi della cappella di San Biagio, il Montagna collocò una grande pala in due ordini di triplici quadri sovrapposti. Nell'ordine inferiore, alti rettangoli con figure intere: la Madonna col Bambino nel mezzo, a sinistra Giovanni Battista e Benedetto, titolari dei frati dei Santi Nazzaro e Celso, a destra questi santi patroni della chiesa. Gli scomparti superiori erano più piccoli: quello centrale rappresentava la *Pietà*; quello a destra, Santa Giuliana e un martire francescano; l'altro, San Biagio e un vescovo francescano. Quando nel 1771 fu soppresso il monastero dei Santi Nazzaro e Celso, le monache di San Daniele, che vi si stabilirono, fecero aprire una finestra di comunicazione fra la chiesa e il coro interno, per cui il quadro fu rimosso e nelle parti diviso e disperso. La *Pietà* e i quattro Santi dell'ordine superiore rimangono nella chiesa, i quattro dell'ordine inferiore sono raccolti nel Museo civico di Verona, la Madonna col Bambino è perduta.

Ancora, secondo l'esemplare della pala di San Zeno, i Santi, a due a due (fig. 291-292), sono disposti in gradazione prospettica al limite d'un tempietto sostenuto da pilastri e colonne a fascio; i rami di melo pendenti dal soffitto, come nell'ancona della Certosa di Pavia, permettono d'immaginare la parte mediana del vasto trittico, coperta a cas-

Fig. 287 — Verona, Santi Nazzaro e Celso.
Bart. Montagna: Affresco, *San Biagio benedice gli animali.*

Fig. 288 — Verona, Santi Nazzaro e Celso.
Bartolomeo Montagna: Affresco, *San Biagio risana malati.*

Fig. 289 — Verona, Santi Nazzaro e Celso.
Bartolomeo Montagna: Affresco. *San Biagio martirizzato.*

settoni, sovrastanti a un arco girato sul massiccio trono della Vergine. Ogni particolare è reso con quella cura dell'effetto decorativo che abbiamo veduta nella pala di Brera: i fiorami del broccato sono sottilmente incisi; i capelli di San Giovanni, stilizzati, assomigliano alle lunghe appuntite foglie dello stesso Montagna; le carni chiare dei primi quadri divengono fosche, il colore prende toni più caldi.

Negli scomparti laterali della parte superiore, il pittore dispone prospetticamente le mezze figure dei Santi in un vano tra due tende stirate (figg. 293 e 294). Nel delineare le quattro immagini, specialmente quelle di Santa Giuliana e di San Biagio, forza la modellatura plastica; scava solchi profondi sotto lo zigomo sinistro del Santo francescano, plasma sulle tempie una turgida vena, dà una salda struttura al cranio. Cadono gravi le palpebre di Santa Giuliana, che trattiene per la catena il mostro roteante i torvi occhi e digrignante gli aguzzi denti ferini; la sua mano salda, ossuta, non trema; la bocca, disegnata col sottile arco di labbra tipico delle figure di Bartolomeo, rimane chiusa, impassibile. Nel disporre le figure dei due Santi vescovi entro lo spazio angolare stellato, aperto dalla tenda, l'artista fa che le punta della mitra del più vecchio s'innalzino acute, angolo contr'angolo, e che il piviale s'appunti dietro la pensosa testa del vecchio stanco. Le aste dei due pastorali, incontrandosi, includono la testa mansueta, da buon curato, del vescovo francescano. Ogni contorno si arriccia, come se il Montagna, quando dipingeva quest'ancona veronese, avesse avuto davanti agli occhi la maniera del Dürer: cadono a spirale sulla guancia i capelli di Santa Giuliana, e il drappo che le copre il capo si flette, si attorce, in mille pieghe metalliche; tormentata è ogni linea della testa del demone, e perfino i nastri che trattengono le tende s'intrecciano come catene di ferro.

La tendenza ad assimilare forme dell'arte veronese si manifesta più liberamente nella parte mediana superiore

Fig. 290 — Verona, Santi Nazzaro e Celso.
Bartolomeo Montagna: Affresco *San Biagio decapitato*.

del trittico, *Cristo sul sarcofago sorretto da angeli* (fig. 295). I muscoli del corpo di Cristo s'inglobano sulle braccia sol-

Figg. 291 e 292 — Verona, Museo Civico.
Bart. Montagna: Parte della pala dei Santi Nazzaro e Celso.
(Fotografia Alinari).

cate da enormi vene, la pelle si raggrinza sul petto al contatto della mano d'un angelo, si scava sul ventre in grandi pieghe cordonate: il cadavere già si decompone. I grossi

angeli coi capelli lanosi e gli occhi fuor di linea, i cherubini piangenti, come intorno al Crocefisso, e disposti in materiale

Fig. 293 — Verona, Santi Nazzaro e Celso. Bart. Montagna: Parte della pala. (Fotografia Alinari).

rispondenza con l'atteggiamento dei primi, hanno forme che fanno pensare a un momentaneo influsso di Liberale da Verona.

Il chiaroscuro intenso dei quadri veronesi si ritrova nella *Madonna* di Lord Lucas (fig. 296) e nella pala dipinta nel 1507, già in San Sebastiano a Verona, (fig. 297), ora a Ve-

Fig. 294 — Verona. Santi Nazzaro e Celso. Bart. Montagna: Parte della pala. (Fotografia Alinari).

nezia, con la scontenta Vergine fra i Santi Girolamo e Sebastiano. Un pesante baldacchino abbassa la linea della faticosa architettura, mancante di proporzioni rispetto alle figure e di organismo costruttivo. Il nudo di Sebastiano è indicato

con crudezza realistica nelle incavature del collo, nei tendini tesi a fasci di corde, nei malleoli sporgenti; e il movimento incrociato dei piedi, quello a spigolo del torso, mostrano come,

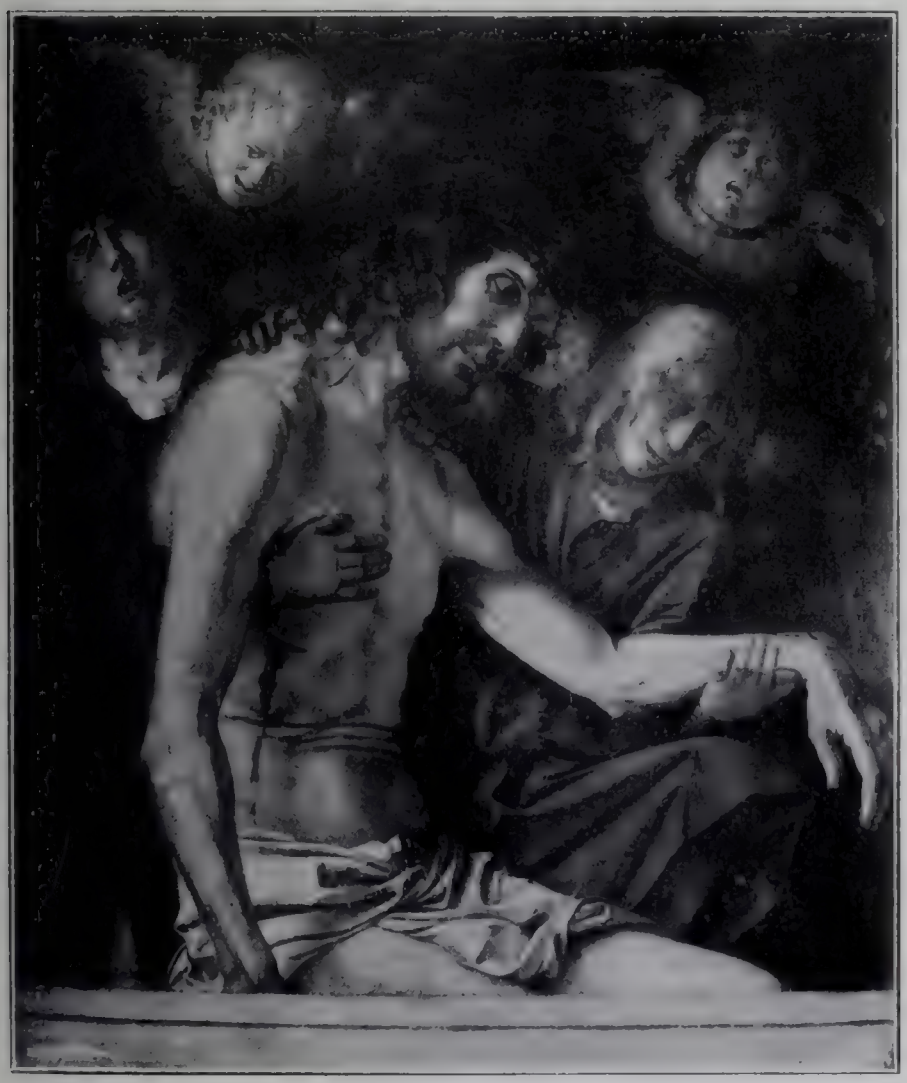

Fig. 295 — Verona, Santi Nazzaro e Celso. Bart. Montagna: Parte della pala. (Fotografia Alinari).

per seguire l'arte cinquecentesca, il pittore facesse un ultimo sforzo di complicar le forme e accentuarle con la massima vigoria. Rivediamo qui i contorni pentagonali della compo-

sizione, già osservati nella *Pietà* di Monte Berico, e con essi l'incurvarsi delle linee, l'agglobarsi delle superficî, la mag-

Fig. 296 — Londra, Lord Lucas. Bart. Montagna: *Madonna.*

gior pesantezza dell'insieme. Eseguito questo dipinto, per conformarsi all'arte ascendente, in cerca di eleganze, di purificazione dal realismo e di semplificazioni formali, l'artista

Fig. 297 — Venezia, Galleria. Bart. Montagna: Pala del *San Sebastiano.*
(Fotografia Anderson).

abbandona il suo maglio, diviene men aspro, trova più continuità di superfice, leviga i volti, e ne arrotonda i contorni. Le punte si smussano, s'inarcano, si piegano in giù; ma tutta la forza del vecchio Sansone cade con le blandizie del segno.

* * *

La linea compositiva si abbassa ancora nel quadro eseguito a Padova l'anno 1512 per la Scuola del Santo,[1] come nella *Purificazione* (fig. 298), dove la gran fascia scura dei pilastri e l'orlo del fonte battesimale dividono per metà la cappella absidata e segnano il limite a cui possono giungere le figure, tutte genuflesse. Semplificati, più larghi, senza le multiple interruzioni, sono i partiti di pieghe; men forte è la squadratura d'ogni cosa, meno intensa l'accentuazione della forma, più morbido e pieno il volto dei personaggi. Ma tutto è fiacco, sforzato così da far rimpiangere la vecchia acutezza, della quale pare sia messo un ricordo nella predella sotto al gradino dell'altare.

Le forme diventano allungatissime nel quadro di Berlino (fig. 299), con architetture bizzarre e sconnesse e figure sperticate di Santi, accanto ad arcaistiche figurette votive. La natura del Montagna, tutta d'un pezzo, come le immagini de' suoi quadri, non essendo fatta per camminare sulla via nuova, nello sforzo di seguire il moto trionfale dell'arte, perdeva l'equilibrio. Davanti a una bizzarra costruzione, una specie d'iconostasi aperta sulla campagna, s'innalza il trono col basamento sfaccettato, che si avanza a sprone nel mezzo, e lo schienale pesante, sovraccarico di spirali, di baccelli a ronca, di volute, di conchiglie, sormontato da una testa di cherubo. Lo stesso sforzo che si nota nell'architettura dell'interno è nelle figure: la Vergine, in-

[1] Cfr. opuscolo di Ester Cocco testè pubblicato: *L'opera di Bartolomeo Montagna nella « Scuola del Santo » a Padova* (*Nuovo Archivio Veneto*, N. S., v. XXVIII).

grossata dagli ampî piegoni del manto; il nudo Bambino malcontento, che sogguarda con gli occhi storti; San Francesco, che tiene preziosamente fra le ruvide mani un cro-

Fig. 298 — Venezia, Galleria.
Bart. Montagna: Pala della *Purificazione* — (Fotografia Anderson).

cefisso e sembra un frate entrato al convento dal lavoro dei campi; un santo sacerdote con le mani dalle nocche globose, con il viso caratteristico di curato campagnolo.

Circa lo stesso tempo deve esser stato eseguito il *San Girolamo* della raccolta Morelli, nell'Accademia Carrara a Ber-

gamo (fig. 300). Il vecchio Santo non è più l'anacoreta, bensì un padre abate che fa la siesta, sgranando con moto lento

Fig. 299 — Berlino, Museo.
Bart. Montagna: Pala d'altare — (Fotografia Hanfstaengl)

e meccanico un rosario, girando pian piano lo sguardo dei piccoli occhi. Nella riproduzione dell'ambiente, il Montagna ha voluto seguire un criterio affine a quello di Giam-

bellino nel San Francesco, prendersi cura d'ogni particolare, ponendo i sandali illuminati dal sole ai piedi del Santo, facendo sorgere un fiore a spiga presso il fratac-

Fig. 300 — Bergamo, Accademia Carrara. Bart. Montagna: *San Girolamo.* (Fotografia Alinari).

chione, gettando un ponticello sopra un fossato, mettendo qua e là a caso steli di fiori, un'upupa, un cervo, un pavone ed altri animali. Le case sono animate: sui gradini della chiesa siede un monaco, uno esce dalla porta, un altro passeggia nel chiostro, un quarto s'affaccia alle finestre del

primo piano. Ma il Montagna non sa collegare i varî elementi nell'insieme del paese, che riesce un mal accozzato musaico; arbusti e fiori perdon la delicatezza che avevano negli esemplari belliniani.

L'*Ecce Homo* di Venezia, fra i SS. Rocco e Sebastiano (fig. 301), non ha struttura; le figure non stanno più in piedi: Cristo vacilla, i due Santi sembrano cadere sulle smilze gambe tremolanti. L'antica robustezza manca ai volti che s'atteggiano a sentimentalità; le forti mani nerborute si assottigliano ai polsi e s'impiccioliscono: tutta l'opera mostra lo sfacelo senile dell'artista.

Lo sfacelo continua nella *Vergine in trono* col Bambino e Santi, nella chiesa di Santa Maria in Vanzo (fig. 302), a Padova. La Vergine è presa da tristezza; Paolo ha perduto la montanara gagliardia; il viso caprino di Pietro appare minuscolo sul corpo sterminato, e lo sguardo di un angelo si spegne nel peruginesco languore.

Nel quadro di *Santa Corona*, a Vicenza (fig. 303), è rappresentata in Maddalena non più la peccatrice dell'Evangelo redenta dall'amore, ma una matrona, una regina coperta d'oro, di vesti foderate d'ermellino, sopra un piedistallo, sul fondo d'un baldacchino superbo. Attorno le stanno, corteo d'onore, quattro Santi, di tipo alvisiano, che si muovono con preziosità ricercata, con voluti atteggiamenti, facendo la loro parte di comparse nel teatro religioso. Il pittore che qui a fatica richiamò i segni delle vecchie decorazioni, mise pazientemente file di perline nella cimasa del trono, e sul pavimento i cordoni intrecciati reticolati del cappello cardinalizio del Santo.

Non avendo più forza per scalpellare le pietre delle cave vicentine, rompere le stratificazioni conchiglifere, aguzzar cornici, lo stanco vecchio si contenta di tessere reti e d'infilar perle. Fattosi corpulento, come il San Girolamo di questo quadro, lasciata l'accetta, abbandonati i martelli, sgrana lentamente il rosario come il santo medesimo da lui

dipinto nella campagna. Il forte, il severo pittore vuol addolcire le forme, e alla vegliarda Chiara dà occhi che confidano amore al Santo vescovo a lei vicino, all'altra Santa

Fig. 301 — Venezia, Galleria. Bart. Montagna: *Ecce Homo adorato da Santi.* (Fotografia Anderson).

un'espressione di sorpresa ispirata da Maddalena, la quale non se ne accorge, per mostrarsi nel regale paludamento al pubblico dei fedeli, mentre San Girolamo regge a fatica con ambe le mani il grosso volume. Sono tutte espres-

sioni slegate, non strette da quella severità di spirito che faceva uscire dal Montagna uomini e cose. Con l'età questo spirito svaniva, contrastato dallo splendore delle nuove forme. Tentando riflettere alcuno de' raggi della gran luce che gli dardeggiava negli occhi stanchi, perdette la vivezza della luce propria.[1]

* * *

Bartolomeo Montagna, ridottosi in giovanile età dalla terra ferma a Venezia, portato all'espressione di forme rigide e rudi, si trovò a contatto con la facile arte di Alvise Vivarini. Lo rivelano i primi dipinti, torbidi di chiaroscuro, angolosi nei contorni dei personaggi, rozzi montanari elevati agli onori dell'altare. Avanti l'anconetta di Bergamo, dell'anno 1487, non abbiamo altr'opera che ci palesi i prodromi dell'arte di Bartolomeo; ma può supporsi che, venuto da terra ancora risonante della gloria di Andrea Mantegna, dominatore della regione stesa da Padova a Verona, avesse

[1] Oltre le opere qui descritte e citate, il Borenius, nel suo diligente catalogo, attribuisce a Bartolomeo Montagna le seguenti: Belluno, Museo civico: *Madonna* (pubblicata dal Fogolari in art. cit.); Berlino, Museo: *Apparizione di Cristo alla Madonna*; Cologna Veneta, Chiesa parrocchiale: *Natività*; Glasgow, Galleria: *Madonna e Santi*; Highnam Court, Collezione Parry: *Sacra Famiglia*; Londra, Collezione Samuelson: *Madonna*; Ib., Nat. Gall.: *Madonna*; Milano, Collezione Grandi: *Madonna*; Ib., id.: *San Sebastiano*; Ib., Collezione Frizzoni: *San Girolamo*; Ib., Collezione Cologna: *Madonna*; Ib., Museo Poldi Pezzoli: Due tondi a ornamento di un cassone nuziale; Modena, Galleria: *Madonna* (con firma apocrifa, non del Maestro); Orgiano, chiesa parrocchiale: *Natività*; Panshanger, Collezione Cowper: *Madonna*; Parigi, Louvre: *Tre angeli*; Pietrogrado, Collezione Delaroff: *Madonna* (non la *Madonna*, che è di un belliniano, ma al Montagna appartiene il *Redentore* della stessa raccolta, pubblicato da L. Venturi in Starye Gody, 1912, 1); Praglia, Monastero: *Crocefissione*; Sarmejo, Chiesa parrocchiale: *Madonna e Santi*; Seusslitz, Collezione Hark: *Cristo benedicente*; Venezia, Collezione Layard: *Madonna fra i SS. Antonio e Giovanni Evangelista*; Ib., Museo civico: *Sacra Famiglia*; Vicenza, Museo: *Madonna*; Ib., Id.: *Madonna col Bambino e San Giuseppe*; Ib., Id.: *Madonna e i SS. Girolamo e Francesco*; Ib., Id.: *Madonna col Bambino e il piccolo San Giovanni.*

All'elenco aggiungiamo la *Madonna col Bambino*, a Roma, nella collezione Menotti.

già accolto criterî artistici mantegneschi, come lascian scorgere poi i piedistalli tagliati nella viva roccia per le Madonne, il suolo franto, esposto a nudo ne' suoi strati geo-

Fig. 302 — Padova, Santa Maria in Vanzo.
Bart. Montagna: *Madonna e Santi* — (Fotografia Alinari).

logici, i festoni di frutta e foglie ad ornamento dei troni, i contorni delle figure incisi, metallici. Quando, nel 1487, Bartolomeo Montagna colorì il quadro ora a Bergamo, era un gran fervore di vita artistica a Venezia, e Giambel-

lino attraeva con forza magica tutti i maestri veneziani; perfino il burbero muranese Alvise Vivarini ne subiva l'incanto di grazia. Il Montagna comprese allora come questo suo prototipo avesse altri prototipi più grandi e perfetti. Prima ricorse ai saggi lasciati a Venezia da Antonello da Messina, per aver modelli più freschi, vivi e compiuti nella ricerca del rilievo e degli effetti monumentali; poi, colpito dalle ancone del Bellini ai Santi Giovanni e Paolo e a San Giobbe, seguì la trasformazione di Alvise, e con la pala di San Bartolomeo a Vicenza ci dette una visione di grandezza silenziosa, affine a quella di Giambellino, ma più grave e tranquilla; e inondò marmi e figure non della calda luce dei Veneziani, ma della chiara e fredda luce del mattino. Sempre infiammato per il soave pittore, disegnò Madonne con tenuità di contorni, e dette loro una dolcezza giovanile d'aspetto, che tempra la gravità solenne propria della sua natura. A poco a poco la visione dei grandi prototipi si andò confondendo nella sua coscienza rivolta più verso la forza rude e la semplicità paesana; e le due tendenze, l'antonelliana e la mantegnesca, si fusero nella sua personalità, che giunge al meriggio con la gran pala di Brera, dove la brama del nuovo lo eccita a moltiplicare contrasti di chiaroscuro, a sconvolgere in ampie, profonde pieghe le vesti, a cercar nuovi effetti di luce. Le Madonne giovinette del periodo belliniano divengono matronali, severe, grandiose; le forme dei Santi si allargano e si squadrano, e, non ostante il barocco svolazzo delle vestimenta e la ricca decorazione, tutto prende apparenza di solidità, e sembra tagliato nella roccia delle montagne vicentine. La brama del nuovo, prima rivolta alla piena espressione d'un ideale schietto, rusticano, potente, s'indirizza poi alla gara coi pittori contemporanei, perdendo la nativa robustezza. Il pittore si tormenta per inquadrare entro schemi geometrici le figure, abbassa la linea delle composizioni, non serba più verosimiglianza tra le proporzioni dei Santi

Fig. 303 — Vicenza, Santa Corona. Bart. Montagna: Pala di *Santa Maddalena*.
(Fotografia Alinari).

allampanati, vacillanti, soffocati dal viluppo delle vesti, e quelle corte e massicce delle Vergini in trono: benchè diverse di dimensioni, per ragione della distanza, le figure restano pur sempre tutte sul primo piano, i fondi si addossano sempre più alla scena, il chiaroscuro diviene via via più fosco, il colore più rossastro. Negli ultimi anni le opere prendono un desolante aspetto di senilità, e nella vana ricerca di grazia sfiorisce l'arte, bella per la semplicità grandiosa e quieta delle forme, che avevano serbato in sè la natura granitica delle montagne. L'atleta, grave di pensieri, di muscoli poderoso, giacque sonnolento. Credette esser sempre nuovo e desto, mentre era vecchio, nel torpore degli anni cadenti, senza sapere d'aver già martellato nel ferro la sua vera corona di gloria.

* * *

Giambattista Cima,[1] nato a Conegliano tra il 1459 e il 1460, nel 1484, orfano di padre, viveva nel suo paese con la madre, e, nel 1489, lavorava a Vicenza. Stabilitosi nel 1492 a Venezia, ove rimase per quasi tutto il resto della vita, datava l'anno seguente una pala d'altare collocata nel duomo della propria città, nel 1494 un'altra per San Giovanni in Bragora a Venezia, nel '95 un trittico con l'*Annunciazione* nel mezzo e i Santi Marco e Sebastiano dalle parti, per Santa Maria de' Crocicchieri nella stessa città, nel '96 la Madonna nella chiesa delle Grazie, a Gemona, nel '99 l'altra a Miglionico, in Basilicata.

Nel Cinquecento sono più scarse le date de' dipinti del

---

[1] Bibliografia recente sulle opere di Cima da Conegliano: Berenson (B.), in *Lorenzo Lotto*, Londra, 1901; Botteon e Aliprandi, *Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima*, 1893; Burckhardt (R.), *Cima da Conegliano*, Leipzig, 1905; Frizzoni (G.), *Il Cima da Conegliano nella R. Pinacoteca di Brera*, in *Bollettino d'Arte*, 1907; Liphart (E. de), *La Collection Paul Stroganoff au Musée de l'Ermitage*, in *Revue de l'Art*, 1913; Venturi (L.), in *Le origini della pittura veneziana*, 1907.

maestro di Conegliano. Il 1502 è ricordato ne' documenti per l'anno del compimento del dipinto, a San Giovanni in Bragora, *Elena e Costantino*, con la leggenda del *legno della Croce* nella predella; il '504 è inscritto nella pala guasta e ridipinta di Portogruaro, ora a Londra nella Galleria Nazionale; lo stesso anno si legge nella *Madonna col Bambino*, nella chiesa della Consolazione a Este. Nel '509 il Cima ebbe l'allogazione del gran quadro della *Natività*, nella chiesa del Carmine a Venezia; nel '513, dell'altro per Sant'Anna di Capodistria. Compì nel '516 la pala di Brera, *San Pietro in cattedra tra Santi;* e tornò in quell'anno stesso al paese natale, ove morì tra il 1517 e il 1518.

Nel 1489, Giambattista Cima dipingeva coi lattei chiarori della gran pala di San Bartolomeo del Montagna la *Madonna fra i Santi Giacomo e Girolamo* (fig. 304), oggi nel Museo di Vicenza, riprendendo la concezione architettonica che il Quattrocento fiorentino aveva ereditato dal Beato Angelico, ma trasformandola con tutta la freschezza della propria immaginazione di campagnuolo. Siede la Vergine sul trono di forma antonelliana chiuso entro l'arco trionfale, e i due Santi, guardie d'onore, si addossano alle ali marmoree dell'edificio, immaginato come solenne entrata d'un viridario. Dalle ali sporgono, alla maniera toscana, vette di alberi; e la vôlta dell'arco, ad aperti cassettoni, si muta in un festoso pergolato. Della simbolica vite il Cima fa ornamento all'ambiente che racchiude il sacro gruppo; dai vani occhieggiano pampini e grappoli, tremano lunghi tralci alla brezza nel chiarore del cielo. Non solo la forma del trono, ma anche la sferica testina del putto e l'ovale pesante del volto di Maria riflettono forme antonelliane. Come Bartolomeo Montagna, il Cima attinge all'arte del grande Messinese, ma il seguace del maestro vicentino dimostra di averne una diversa visione. Entrambi si sono appropriati quegli elementi dello stile di Antonello che più convenivano al loro spirito: il Montagna squadra i lineamenti con forza,

li taglia recisamente come nella pietra, non smussa gli angoli, sfaccetta le forme plastiche di Antonello, le traduce con segno mantegnesco; Cima sembra derivare dal Messinese la perfetta insensibile gradazione dei piani del chiaroscuro; la sua mite natura rifugge da ogni asprezza di forma come di spirito, e quindi egli evita gli angoli, leviga, tornisce con amore le forme. L'ovale dei suoi volti si accosta più di quello di Alvise agli esemplari di Antonello, del quale però generalmente non serba il movimento e la costruzione monumentale dei gruppi, la loro architettura basata su criterî fondamentali geometrici. Il Montagna racchiude le figure entro rigidi schemi, le bilancia fra linee tirate con matematica precisione; Cima le vuole più libere, e ne scioglie i movimenti, e le pieghe dei panneggi, accennando già nelle prime opere al proprio dolcissimo ritmo. Sui nitidi marmi, variegati con cura, si disegnano, anche esse come fatte di materiale prezioso, le figure dei Santi, simili di tipo a quelle del Montagna, del quale Girolamo conserva le piatte marmoree pieghe della veste aperte a calice nel basso, così da formare solido basamento; ma i rudi, severi aspetti divengon miti, più esili le forme, le grandi mani s'impiccioliscono. Il bambino, nelle proporzioni lunghette, nell'attacco del busto ai fianchi, richiama ancora il caposcuola vicentino, ma ha una gentilezza nuova negli occhi che accompagnano il gesto di benedizione. Il grave silenzio religioso della pala di San Bartolomeo si muta in dolce raccoglimento nelle sacre figure della pala di Cima; le linee verticali della composizione di Bartolomeo Montagna, in quella dell'artista trevigiano tendono a flettersi in curve leggere; piega il capo su una spalla Maria, lo reclina dolcemente dalla stessa parte il Bambino con infantile carezzevole moto, e i tralci penduli della vite fanno da fresca, primaverile aureola al gruppo divino.

Lo smalto gemmeo delle figure, l'amore dei particolari della superfice, la spiccata definizione dei contorni, ci in-

dicano la *Madonna* della Pinacoteca di Bologna (fig. 305) non lontana dall'ancona vicentina. Grave, cilindrico, è ancora

Fig. 304 — Vicenza, Museo Civico. G. B. Cima: *Madonna e Santi* (Fotografia Alinari).

il volto di Maria, con le socchiuse labbra, le palpebre, le narici, il limite della guancia sinistra segnati da un filo di luce; il marmo del parapetto ha venature larghe ondulate,

come nel piedistallo del trono di Vicenza; gli orli della veste sono adorni di ageminate lettere cufiche; le lunghissime mani han le nocche taglienti, modellate secondo gli schemi del Montagna; grandi anella lucenti coprono la testa del bimbo, più rotondetto di forme che nel quadro del Museo Vicentino; il lieve e soffice drappo bianco sul capo di Maria è ancor minutamente lineato dalla luce. La visione del paese appare quasi miniaturistica, rimpicciolita, come le forme umane nella precedente pala; sembrano tanti punti le foglie sui nani arboscelli della roccia sgretolata, corsa da minute luci, simili a fili di acque vive; e sembrano di marmo le casette aggruppate intorno al castello di Conegliano, come giocattoli, sullo sfondo azzurrino delle prealpi. Nella cimasa, che mal s'imposta ad arco scemo sulla tavola di forme quasi quadrate, e contrasta per la decorazione a dentelli fortemente aggettati con la ricca decorazione sottostante, l'Eterno ha piccole, atrofiche braccia e mani con dita molli raggiate. Simili a borchie lucenti, due cherubini paffuti tengon fermo l'arco di nubi che circonda il Dio.

Le esili forme smaltate delle figure, la visione del paese, piccoletta, primitiva, sono anche nella *Glorificazione del Battista*, nella Madonna dell'Orto a Venezia (fig. 306). Con infantile inesperienza, il pittore costruisce il tempietto diruto che raccoglie i cinque Santi, ma l'illogica architettura è vestita ancora di lucidi marmi venati; ferrigni viticci e foglioline stilizzate, simili nella tenue trama agli ornati delle chiese primitive, adornano i pennacchi delle arcate; dai cornicioni franti ondeggiano steli di edera. Sulla chiara trasparenza del cielo si delinea come una statuetta bronzea il Battista, puntellato da un lembo del manto, come suol fare il Montagna; e gli altri Santi, modellati su schemi montagneschi, anche Paolo che tien la spada levata alla maniera di Giambellino, han mutato squadro e proporzioni, indossano lucide vesti, hanno occhietti sfavillanti. La cura minuta del par-

ticolare continua: sulla corteccia dell'albero son segnate le serpeggianti crepe, la luce delinea le sottili nervature

Fig. 305 — Bologna, Galleria. G. B. Cima: *Madonna* — (Fot. Alinari).

delle foglie di rampicanti. Già balena, attraverso le incertezze dello stile, una nuova ricerca di movimento che allon-

tana il Cima da Bartolomeo Montagna. Rifuggendo dalla frontalità, egli gira verso destra la figura di Giovanni e fa che

Fig. 306 — Venezia, Santa Maria dell'Orto. G. B. Cima: Pala del *Battista*. (Fotografia Anderson).

tutto il tempietto giri con essa, mentre i Santi rimangono allineati con regolarità mantegnesca. Anche l'albero, che si profila obliquamente sullo sfondo mattinale del cielo, deter-

Fig. 307 — Conegliano, Duomo G. B. Cima: Pala d'altare.
(Fotografia Alinari).

mina una nuova linea compositiva, rivelando la tendenza a rinnovare gli antichi schemi, la quale renderà feconda di risultati l'arte di Cima.

Più si arrotondano le forme nel quadro di Conegliano, terminato nel 1493 (fig. 307), con un primo accenno a influssi belliniani. Nel tempio, misto di architettura bizantina e moderna, sorge un trono simile a quello della pala di San Giobbe; il gruppo della Vergine pensosa col quieto Bambinetto che si stringe teneramente a lei, i due angioli suonatori dalle figure raccolte, con braccia e gambe nude fuor delle brevi tuniche strette al corpo da un duplice giro di nastro, sembrano ispirati dalla perduta pala di San Giovanni e Paolo. La calligrafia del segno resta ancora nei musaici della cupola, nei ricami del corpetto di Caterina; nelle lucenti spirali dei capelli di Pietro, ma va diminuendo, e nelle statuine delle due prime pale, gracili di forme, è cresciuto lo sviluppo, il peso e l'ampiezza.

L'ingrossamento delle forme si accentua nella *Pietà* dell'Accademia di Venezia (fig. 308), anch'essa derivata da modelli di Giambellino. Il nudo marmoreo di Cristo è studiato su Antonello, ma le sue linee non hanno classica regolarità, e le altre figure si dispongono sul primo piano o si spostano appena da esso, senza bilanciarsi nei movimenti quasi simmetrici.

Alquanto più tardi, riprendendo nei quadri di Pietrogrado e di Modena, già a Carpi (fig. 309), il tema della *Deposizione*, dai gruppi in terracotta emiliani, dei quali era un esempio anche a Venezia, il Cima trae una nuova concezione del sacro dramma, un aggruppamento essenzialmente plastico delle figure. Il movimento che l'artista trova inoltrando nel Cinquecento, si raccoglie nella parte superiore del quadro modenese, con le friabili rocce segnate di serpeggianti venature a strati orizzontali e le strisce di nubi allungate dal vento.

Al 1494 risale il *Battesimo* nella chiesa di San Giovanni in Bragora (fig. 310). Libero dalla necessità di sfondi archi-

tettonici, Cima gioisce come un fanciullo a radunar motivi presi dal vero, ad animare la campagna, il colle di Conegliano, la ridente vallata chiusa dalle rocce azzurre delle Alpi. Un gregge di pecore bruca l'erba nei prati, una barca si spicca dalla verde riva del fiume, anitrelle e cigni nuotano nelle acque increspate, allungando il collo con un fremito di piacere; un uccello appollaiato sopra un arbusto, come si vedrà poi nel *San Girolamo* di Cima,

Fig. 308 — Venezia, Galleria G. B. Cima: La *Pietà* — (Fot. Anderson).

gode la luce del cielo e delle acque. Il paese ampio è un insieme di elementi veduti a uno a uno, presi ciascuno a sè, ma pur nella sua mancanza d'organismo, nell'impicciolimento degli oggetti veduti come in miniatura, riesce attraentissimo per la sua primaverile freschezza. Il movimento studiato delle braccia e del torso toglie espressione di dominio, di equilibrio e di forza al Cristo plasticamente tornito, e il lunghissimo braccio del Battista sembra tremare sollevando sulla testa del Dio la rozza ciotola, la quale diverrà conchiglia di madreperla nelle mani di Giambellino. Nel cielo l'Eterno si nasconde sotto una gran nube, da cui

balena una striscia di lampo, ma i cherubini guardano devoti a quel dominante cumulo di nevi.

Uno degli angeli del *Battesimo* diventa l'arcangelo Ga-

Fig. 309 — Modena, Galleria. G. B. Cima: La *Pietà* — (Fot. Anderson).

briele nell'*Annunciazione* del 1495 (fig. 311), che ci mostra il Cima incapace di costruire un interno. La ricchezza dell'inginocchiatoio e del letto di Maria contrasta con una rozza

Fig. 310 — Venezia, San Giovanni in Bragora. G. B. Cima: Il *Battesimo*.
(Fotografia Anderson).

sedia impagliata messa contro la parete; la stretta imposta non può chiudere l'ampia finestra; il paese, con architetture montagnesche, non sfonda.

Impacciato a render l'ambiente architettonico, assetato d'aria e di luce, Cima fa cadere ogni sipario, dipingendo nell'anno seguente la Madonna fra i Santi Lorenzo e Girolamo (fig. 312). La semplice logica dell'artista trevigiano vuol dar ragione della forma compositiva insolita, ed ecco che egli unisce alla *Sacra conversazione* un episodio della *Fuga in Egitto* ridotto a semplice macchietta: Giuseppe, buon vecchio pastore, conduce al pascolo il somarello nei prati del fondo. La concezione del gruppo, sotto il mantegnesco albero d'arancio, è essenzialmente plastica. Acute, lucenti, alla maniera vicentina si staccano le foglie sul chiaro cielo, e altissime si alzano le piante in confronto al colle di Conegliano, che poco s'allontana nella visione del paese. Tranquille nell'aria tranquilla, senza apparato d'ori e di marmi, s'adunano le sacre figure; Stefano e Girolamo non sono solenni assistenti alla Vergine, testimoni della sua gloria, ma amici che vengono a farle visita; il mite vecchio stende la mano verso di lei che lo accoglie con la sostenutezza d'una contadina, e il vispo bambinetto dagli occhi scintillanti muove le mani e si protende verso Lorenzo, candido fanciullo, per dargli il benvenuto. Noncurante di effetti prospettici, Cima non sa ancora architettare lo spazio; e il gruppo divino, con le solide forme statuarie, si rileva sul fondo di alberi e di monti come sopra un commesso di marmi variopinti.

Il paese sminuzzato, costruito di tanti piccoli particolari accostati e non fusi in un insieme, con le rocce fiorite di viole, le quaglie, il coniglio, un cervo, un cane lupo, ci induce a porre circa al tempo della pala di Conegliano il *San Girolamo* della collezione Kennard (fig. 313), piacevolissimo anche per il festevole movimento della luce solare sulle rocce, sugli alberi, sulle tremule acque d'una fonte, e per la disposizione di tutti gli elementi secondo un ordine

diretto a trasformare il deserto ove il Santo vive in un ridente giardino. Non brutale ascetismo nel mite vecchio Giro-

Fig. 311 — Pietrogrado, Galleria de l'Ermitage.
G. B. Cima: L'*Annunciazione* — (Fotografia Hanfstaengl).

lamo, non aspetto lugubre nel Crocefisso che sembra confondersi con la diffusa luce del sole nel mezzo del gaio paese costruito sul grande modello del *San Francesco* di Giam-

bellino, ma trasfigurato dallo spirito lieto, diremmo infantile, del Cima.

Lo sforzo di dare una linea d'insieme al paese e renderlo più sommario è chiaro nella *Sacra Conversazione* della Galleria di Monaco (fig. 314), eseguita all'avvicinarsi del Cinquecento. Ma in questo sforzo di semplificazione lo sfondo perde l'attrattiva del suo carattere primitivo senza giungere a dare una visione d'insieme; viene a ridosso delle figure e ne turba, con le ondulazioni non equilibrate, il ritmo.

La ricerca di grandiosità che si rivela nel quadro di Monaco con la trasformazione del paese, appare nella *Santa Caterina* della collezione Wallace (fig. 315) per il gigantismo della figura statuaria, imitata molto superficialmente dalla *Santa Giustina* di Giambellino. Anche l'artificio del disegno di certi particolari, ad esempio, della bocca socchiusa, avvicinano questo quadro alla *Sacra Conversazione* di Monaco, ove, specialmente nella Maddalena, la ricerca d'eleganza si traduce appunto in un leggero artificio. Parti dell'ancona di Santa Caterina, un tempo a Mestre, sono i *Santi Sebastiano e Rocco*, della Galleria di Strasburgo, e la lunetta con la *Madonna fra i Santi Francesco e Antonio*, nella collezione Taylor a Londra.

Il San Sebastiano (fig. 316) è uno dei più bei nudi che siano usciti dalle mani di Cima. La bassa linea del paese appena giunge alle ginocchia dell'alta figura che, impostata sui modelli del Montagna, mostra la profonda differenza dello stile del suo seguace. Sui piedi incrociati alla maniera alvisiano-montagnesca, gira lentamente il torso del Santo, raccolto entro linee schematiche, simile a un fusto d'albero eretto sul cielo invaso dalle nubi di Giambellino; l'accetta del Montagna ha ceduto il luogo al tornio di Cima; sapienti curve leggere contornano la figura; le spalle si rilevano con forza, per accostarsi agli esemplari del caposcuola vicentino, ma le sagome angolose, pungenti, si arrotondano.

Fig. 312 — Vienna, Museo. G. B. Cima: La *Sacra Conversazione*
(Fotografia Hanfstaengl).

Il colore si rafforza, il chiaroscuro s'intensifica, i lineamenti divengon tondeggianti nell'ancona di San Giovanni in Bragora (fig. 317), *Elena e Costantino in adorazione della croce*. La composizione è semplificata e simmetrica: la gran croce occupa il quadro e lo divide a metà, formando due caselle che racchiudono le figure, sullo sfondo del colle di Gerusalemme. Come nella *Santa Caterina* della collezione

Fig. 313 — Londra, Collezione Kennard. G. B. Cima: *San Girolamo.*

Wallace, si nota uno studio di tinte cangianti e di effetto monumentale. La predella ov'è la storia di Sant'Elena, dipinta con la tecnica di Giambellino nella pala di Pesaro, si avviva dei più bei colori in una successione di gialli paglierini, di rossi smorti, di bianchi azzurrognoli o inargentati, di verdi oliva, non tirati a smalto, come di solito nelle pitture di Cima.

Quando dipinge la *Madonna in trono col Bambino e sei Santi* (fig. 318), ora nell'Accademia di Venezia, il Coneglianese dà al paesaggio le due curve fondamentali del quadro di Monaco, ma si sforza ad arrotondare i colli arborati sulla

Fig. 314 — Monaco, Alte Pinacothek. G. B. Cima: *Sacra Conversazione* — (Fotografia Hanfstaengl).

vetta. Belliniano è il trono della Vergine, come il lungo serpeggiante risvolto del manto, che ricorda quello della Madonna di Giambellino a Murano; le due Sante hanno già il tipo che diverrà matronale e grandioso in Sebastiano del Piombo; un realismo forzato, inadatto al tranquillo spirito di Cima, è nella figura di Liberale dagli occhi cristallini e dal portamento superbo. Il Bambino ascolta affettuoso le parole del buon vecchio Antonio Abate, benedicendolo con serietà fanciullesca, e, come nel Battesimo, veleggiano cherubi paffuti su cumuletti di nubi nell'arco.

Un convenzionale realismo si nota anche in alcune figure del *San Tommaso* di Londra, ove la larga curva del colle, divisa dal tratto di parete fra le due finestre a centina, ricorda l'altra, divisa dall'asta della croce, nel quadro di San Giovanni in Bragora. Ancora il Cima non riesce a costruire l'interno: il soffitto a cassettoni sfugge troppo, cadendo sulla parete alvisiana che si addossa alle figure, segnate con lieve manierismo. Pur tuttavia anche qui l'artista sa trovare una nuova linea di composizione, adunando i discepoli in due archi concentrici intorno al Cristo rassegnato e languente.

Un simile manierismo, modificato però da un fuggevole influsso carpaccesco, si scorge nel *Miracolo di San Marco* (fig. 319), nel Friedrich Museum di Berlino, in quel brusio d'una folla variopinta davanti a un fabbricato fantastico.

Nel 1504 Giambattista Cima ritrova tutta la sua grazia, componendo l'idillio materno del quadro di Santa Maria della Consolazione, a Este (fig. 320). Il bimbo circonda con un braccio il collo della Vergine, traendola a sè: la tonda boccuccia mormora tenere parole, gli occhi interrogano il grave volto materno, e tutto un gioco di riflessi e d'ombre trasparenti si avvicenda sulle sue carni, salendo dal basso a dar risalto al viso ridente. Il manto di Maria ha le marezzature della seta e si aggira intorno al braccio in pieghe sapienti, ricade sul sedile di marmo, gonfiandosi, offrendo alla luce gli spigoli delle sue sfaccettature; simili a vene

Fig. 315 — Londra, Galleria Wallace.
G. B. Cima: *Santa Caterina* — (Fotografia Hanfstaengl).

di marmo sono le leggere increspature del drappo bianco, che proietta una striscia d'ombra sul volto marmoreo. Il bimbo non ha le pesanti proporzioni, le forme carnose che si vedranno più tardi; piccolo, gracile, con la bianca tunica aderente al corpo nelle sue piegoline strizzate, tenero senza vivacità birichina, mostra come il pittore abbia avuto negli occhi, dipingendolo, i putti di Giambellino.

Fig. 316 — Strasburgo, Galleria.
G. B. Cima: *San Sebastiano.*

La luce che avviva il delizioso quadretto, inonda il *San Tommaso* della Galleria di Venezia (fig. 321) dove l'artista non affolla più la scena, come nel quadro di Londra, stringendo intorno al Cristo, a fitta siepe, i discepoli, ma pone tre sole figure dietro un semplice arco marmoreo, avviluppate dalla libera aria della campagna friulana, sullo sfondo azzurro delle prealpi. L'arco, altissimo, lascia sopra le loro teste un grande spazio di cielo con chiare e mobili nubi. Con la sua ingenua parola, Cima esprime il dramma, ponendo la nobile figura belliniana di Cristo, bianca nel suo bianco drappo, tutta riflessi di luce mattinale, di fronte a Tommaso, volgare astuto montanaro, col profilo nell'ombra:

Fig. 317 — Venezia, San Giovanni in Bragora.
G. B. Cima: *Elena e Costantino presso la Croce* — (Fotografia Anderson).

Fig. 318 — Venezia, Galleria. G. B. Cima: Pala d'altare.
(Fotografia Anderson)

il dubbio dell'uomo è ombra che si dissiperà alla luce della parola di Dio. Il vecchio San Magno protende ansioso il

Fig. 319 — Berlino, Museo. G B. Cima: *Miracolo di San Marco.* (Fotografia Hanfstaengl).

tremulo capo e spira dal volto la gran bontà delle creature di Cima. Le tre figure si muovono a ondulazioni ritmiche;

le loro curve leggere accompagnano la curva dell'arco, e le tre teste segnano una linea arcuata che ha per culmine la dolce, romantica testa del Redentore.

Semplificazione d'ambiente e accordo fra architettura e figure, sono anche nel *San Pietro Martire* della Galleria di Brera (fig. 322). Nel primo decennio del Cinquecento, il Cima non ha forza ancora di costruire organicamente lo sfondo architettonico; troppo ristretta è la zona del pavimento in rapporto alla fuga prospettica delle vele e dell'arco. Infantile rimane il paese, che per la linea obliqua dei colli mal s'accorda con la figura del martire, eretta su un piedistallo poliedrico, come una statua, nella sua veste marmorea. Incorniciate con grande studio sono le quattro figure: il Martire si curva lievemente da un lato seguendo il ritmo dell'arco; Nicola di Bari e Agostino gli fanno ala, tremulo il primo come il vecchio San Magno, saldo nella lunga tunica l'altro, che sembra immedesimarsi col pilastro; l'angelo sonatore, ricciuto figlioletto dei campi, diviene ornamento del piedistallo di San Pietro, racchiudendosi con grazia entro gli spigoli d'una delle sue facce. Tra figure e architettura è un equilibrio rigoroso di linee e, con fine intuizione del senso ritmico, l'artista apre il manto del martire, a destra, disegna curvo il piviale fra le braccia sollevate del curvo San Nicola, verticale nelle sue linee la veste di Benedetto, aperto ad ala il manto del fanciullo. Come sono semplici le linee dell'architettura e delle figure, così son poche le note di colore: nero sul bianco, per il San Pietro martire, — nero per Benedetto, di oro vecchio il piviale di Nicolò sopra il candido càmice; solo gridan forte, troppo forte sulle sobrie tinte del quadro, i vivi smaltati colori delle vesti del piccolo suonatore.

La luce che inonda il *San Tommaso*, della Galleria di Venezia, purifica ogni cosa, avviluppa nel suo candore le candide figure, nella *Presentazione al tempio* di Dresda (fig. 323). Secondo il racconto dell'evangelo apocrifo, tradotto in grandi sintetiche linee da Giotto nella cappella dell'Arena, la fan-

ciulletta Maria sale i gradini del tempio, senza volgersi indietro e senza chiedere i genitori. Sullo sfondo dei colli di

Fig. 320 — Este, Santa Maria della Consolazione. G. B. Cima: *Madonna.* (Fotografia Naya).

Conegliano, che rare e altissime palme vorrebbero trasformare in paesaggio orientale, si profila nel fulgore della luce, l'alabastrina scala del tempio. Lo spirito primitivo di Cima

mostra anche in quest'opera di saper creare; allunga la scala nel suo dolce pendìo, isolando così la Vergine, e con

Fig. 321 — Venezia, Galleria G. B. Cima: L'*Incredulità di San Tommaso.*
[illegible]

una scenetta di genere, la venditrice d'uova, porge uno spunto a Tiziano, che tradurrà ben altrimenti il realistico

Fig. 322 — Milano, Galleria di Brera. G. B. Cima: Pala del *San Pietro Martire.*
(Fotografia Anderson).

motivo schiettamente veneto. Una vecchia arcigna, di orrida, potente bruttezza, scura nell'ombra, è la venditrice del quadro di Tiziano; una candida vecchietta che col volto profilato di luce appena si stacca sul candore dei marmi, è la venditrice di Cima. Gli aspetti si schiarano di bontà, il vecchio Zaccaria apre le paterne braccia alla Vergine, i parenti e le compagne di Elisabetta contemplano con devota tenerezza la fanciullina che sale i gradini sollevando le vesti e tenendo diritta, con trepida cura, una candeletta accesa. Tiziano darà per seguito alla nuova Vergine del tempio gran pompa di magnati e di dame veneziane; Cima, semplici persone che le proporzioni minute in confronto alla vastità della scena, fanno apparire anche più infantili e pure: bonarî orientali in turbante, donne calzate da zoccoletti, un fanciullo moro dal viso lucente. Un'onda di emozione muove la folla di Tiziano, folla di potenti e di popolani curiosi; nessun movimento rompe la tranquilla compostezza del piccolo seguito di Maria, a Dresda; a bassa voce si comunicano le proprie impressioni due orientali, e solo con gli occhi si parlano Elisabetta e Zaccaria. La pace dell'ora meridiana è diffusa nelle semplici anime, come si diffonde quietamente la bianca luce del sole sui candidi marmi e sulle carni alabastrine.

La grossa e ricciuta testa del bimbo che stringe fra le mani una palla, nel quadro di Dresda, e l'affilatezza dei lineamenti della Vergine che segue il gran sacerdote, insolita in Cima, si rivedono in un quadro della National Gallery a Londra (fig. 324): Maria ascolta con intima gioia le parole del suo bimbo chiacchierino, seduta nell'aperta campagna, sui colli friulani coronati di paesi che il sole fa apparire di bianco marmo sotto un chiaro velo di nubi. Le forme matronali in contrasto col volto di giovinetta, la disposizione un po' artificiosa delle ciocche dei capelli cadenti sul collo, lo studio di nuove raffinatezze nei ricami del velo, nella tenuità del trasparente tessuto, c'inducono a ritenere più tardo il quadro londinese, dove la linea obliqua del pae-

saggio comincia ad essere in accordo col movimento del gruppo.

Tutto un giuoco di riflessi, un ricamo di ombre trasparenti è nel quadro ora nella Pinacoteca di Parma: la Vergine col Bambino e sei Santi (fig. 325). Le sacre figure, piccolette e rotonde di forme, tornano a chiudersi nell'abside

Fig. 323 — Dresda, Galleria. G. B. Cima: La *Presentazione al Tempio.* (Fotografia Braun).

d'una chiesa, fra marmi preziosi e musaici. La Vergine divien la sorella dei Santi che fanno ala al suo trono e leva carezzevole la mano, sfiorata dalla luce sull'ombra del fondo marmoreo, a benedire un giovane abate che timido le s'inchina davanti, incoraggiato dall'adusto Precursore. Il pargolo Gesù, grassottello e tutto nudo, a cavalcioni su una gamba della madre, con una mano gravemente appoggiata a un ginocchio, benedice Caterina con la serietà passeggera d'un bimbo che per giuoco si disponga a una cerimonia so-

lenne. Una fantastica luce aranciata penetra nella chiesa come attraverso vetrate dipinte e si riverbera sui velluti, i broccati,

Fig. 324 — Londra, Galleria Nazionale. G. B. Cima: *Madonna.* (Fotografia Anderson).

le seriche chiome dei Santi, traendone miti riflessi e fulgori.

Le forme tondeggianti di questo periodo sono anche nell'altro quadro della Pinacoteca di Parma, la *Madonna*

Fig. 325 — Parma, Pinacoteca. G. B. Cima: *Madonna e Santi.*
(Fotografia Anderson)

fra i Santi Michele e Andrea (fig. 326), ove, come nella pala di Brera, il Cima ottiene un rigoroso equilibrio di linee tra architettura e figure. Sui gradini d'un tempio diruto, che si moltiplicheranno nella *Madonna di Ca' Pesaro* del Tiziano, Maria trattiene il figlioletto seduto sullo spigolo della base d'un gran pilastro. L'inquadratura del gruppo divino è quasi la stessa dell'angioletto nell'ancona di San Pietro Martire, a Brera. Neppure ora, verso la fine del primo decennio del Cinquecento, Cima dà sfondo al paese. Egli seguita a non aver delle cose una visione sommaria: con minuzia quattrocentesca sparge al suolo i frammenti del tempio in rovina, e mucchi di sassi, e ciuffi di erbette. Ma il docile e affettuoso bimbetto delle prime pale diventa un piccolo conquistatore: appoggia con fermezza una mano sopra una gamba e, raccolto nelle sue membra tornite, fissa davanti a sè lo sguardo sicuro, intelligente, aperto. Continua lo studio dei riflessi che si è notato nell'altra pala di Parma: si allungano le ombre al suolo, strisciano sulle mura del tempio diruto.

La padronanza di sè, la forza, il fuoco dello sguardo, accostano il Bambino in piedi sulle ginocchia dell'altra Madonna di Londra (fig. 327) a questo di Parma. La Vergine, regalmente vestita, ha perduto l'aspetto giovanile dell'altra di Londra: il piccolo Gesù volge di scatto la tonda testina coi ricci scompigliati dal vento, e i neri occhi lampeggiano, la bocca si schiude al sorriso.

Molto più primitiva è la *Madonna di Casa Caregiani* che serba ancora la diligente precisione di segno delle opere giovanili e l'ovale pesante, cilindrico. Per le sue forme rotonde il Bambino già presentisce quello di Londra, ma le sue carni non sono di marmo, anzi hanno insolita mollezza; tondo e grave, soddisfatto di sè, il paffuto fanciullo rivela la finezza d'osservazione di Cima nel rinnovare il suo tipo di putto.

Sempre più si gonfiano le forme nella *Madonna* di Francoforte (fig. 328), ispirata alle ultime opere di Giambellino. I drappi son più soffici; le carni, più morbide, sfumate dal

Fig. 326 — Parma, Pinacoteca. G. B. Cima: *Madonna, Santi Andrea e Michele.*
(Fotografia Anderson).

chiaroscuro; il movimento del Bambino divien complicato; il paese attenua i contorni nella nebbia.

Nel 1511, dipingendo la *Madonna con quattro Santi*

Fig. 327 — Londra, Galleria Nazionale. G. B. Cima: *Madonna*. (Fotografia Anderson).

(fig. 329), ora nella Galleria di Berlino, il Cima cercò l'effetto con un rapido guizzar di luci metalliche sulle vesti delle

figure raccolte in un tempio. All'inizio del secondo decennio del secolo nuovo, egli rimane quattrocentista nelle

Fig. 328 — Francoforte, Galleria. G. B. Cima: *Madonna.*
(Fotografia Bruckmann).

forme e nello spirito primitivo. Lo spazio di cielo gli sembra troppo ampio intorno alle figure, e quindi appoggia al trono belliniano della Vergine una verghetta di metallo, terminata da piccole sfere invece che dai tradizionali cherubini,

per sostenere un'ampia tenda che faccia da paravento al gruppo divino. Cima si affatica in quest'opera a lustrar tutto, figure e marmi; dà sfavillìo nell'ombra del volto al bianco degli occhietti fissi di Benedetto, scava a profondi addentramenti i panneggi, fa che le ombre dei corpi scivolino leggere, indeterminate, mobili come quelle d'una nube che passa sulle erbe di un prato.

La visione dell'arte di Giorgio da Castelfranco lo conduce a dare ampiezza e grandiosità nuove al paese nella *Natività* della chiesa del Carmine, a Venezia (fig. 330). Ai piedi d'una roccia gigantesca sembrano annientarsi le minute figure: i poveri pastori, l'arcangelo Raffaello con Tobiolo, e due Sante regali, Elisabetta e Caterina, vengon tutti in famigliare convegno, con la stessa dolce umiltà, uguali davanti al piccolo Dio. Sulle carni dorate, nella penombra della roccia, passano rapidi riflessi; sul volto d'un monello ricciuto, che guarda sorridendo, si accendono due macchie di sole, fugaci, come attraverso i rami d'un albero agitati dal vento.

L'effetto grandioso del paese è cercato anche nel *San Girolamo* di Brera (fig. 331). Due alte rocce arborate racchiudono il Santo, seminudo, modellato con forza, contornato da lampeggianti fili di luce; nell'ombra delle rocce, guizza, abbagliante di sole, una strada.

La ricerca d'un chiaroscuro intenso, che ancora si nota nel quadretto della collezione Volpi: *David e Jonathan* (fig. 332), molto guasto, tace nel *San Girolamo* di Londra (fig. 333), condotto una rapidità di segno, derivata indubbiamente dalle *Allegorie* di Giambellino a questo quadro, come ai due tondi allegorici di Parma, più slargati e alquanto più tardi. Abituato alla composizione di quadri sacri, ingenuo narratore, Cima trasforma Endimione dormiente in Orfeo (fig. 334), circondandolo di animali, e lo adagia tra i fiori silvestri e gli arbusti d'una macchia risplendenti di tenera luce gialla, non della bianca luce lunare. Il fanciullo dalle

Fig. 329 — Berlino, Galleria. G. B. Cima: Pala d'altare — (Fot. Hanfstaengl).

Fig. 330 — Venezia, Carmini. G. B. Cima: La *Natività*.
(Fotografia Anderson).

molli braccia femminee dorme come in un giardino incantato, mentre l'enorme spicchio giallo della luna veleggia sospeso

Fig. 331 — Milano, Galleria di Brera. G. B. Cima: *San Girolamo.*

sullo sfondo delle montagne. Mida (fig. 335) è un timido contadino, nonostante la regale corona; Apollo, dal volgare testone ricciuto sopra il corpo tornito, è classicamente atteggiato entro la nicchia azzurra del manto: sopra il suo capo

s'incurva, seguendone i movimenti, un albero d'alloro, e un fiume scorre fra le pianeggianti rive.

Semplice campagnuolo, Cima compone goffamente i suoi quadri mitologici; veste il pastorello amato da Diana con

Fig. 332 — Firenze, presso Elia Volpi. G. B. Cima: *David e Jonathan.*

la clamide e la corazza del guerriero; si confonde; non sa dire, e dice a modo suo. Ma i due tondi parmensi hanno un'attrattiva particolare che vien loro dalle belle gradazioni del colore e dalla luce fantastica, la quale trasforma in tanti luminosi fiori anche le erbe del bosco. Piacevolissimo per la festività dei satiretti che trascinano il gonfio Sileno sul restìo

somarello, è anche un altro quadro mitologico di Cima, nella collezione Johnson a Filadelfia (fig. 336).

Dipingendo il piccolo *San Girolamo* della collezione Gio-

Fig. 333 — Londra, Galleria Nazionale. G. B. Cima: *San Girolamo.*

vanelli, l'artista colloca ancora il Santo in un arborato, ben culto, giardino che ha per sfondo bei prati corsi da acque,

e, come grande muraglia di cinta, monti di roccia azzurra. La ricerca d'eleganza, che aveva condotto l'artista a dar femminee braccia e polsi sottili ad Apollo e a Endimione, è anche nel vecchio Girolamo, rilevato sull'ombra delle rocce

Fig. 334 — Parma, Pinacoteca. G. B. Cima: *Endimione.*
(Fotografia Anderson).

con metodi belliniani. Stanco e triste, il mite Santo si appoggia al rozzo leggìo; la luce sfiora il marmoreo volume e incendia un teschio, disegnato con arte mirabile, foco luminoso del quadro.

Di Giambellino, che il Cima materialmente copia in una tarda opera, la *Sacra Conversazione* dell'Accademia di Ve-

nezia (fig. 337), poco resta invece nella *Madonna fra i Santi Giovanni Battista e Maddalena*, nel Museo del Louvre (fig. 338). Le figure ingrossano, le carni s'afflosciano pastose, la Santa, nella lunga veste di seta a strascico, prende

Fig. 335 — Parma, Pinacoteca. G. B. Cima: *Apollo e Marsia.* (Fotografia Anderson).

opulenza cinquecentesca e si accosta al tipo delle donne di Palma vecchio; il corpicino del Bimbo sembra di velluto.

Verso lo stesso tempo della pala del Louvre, il Cima dovette compiere la grande ancona di Sant'Anna, a Capodistria. Ritornando all'antica forma a caselle, il pittore richiama le reminiscenze di Giambellino e di Alvise, e ancora

Fig. 336 — Filadelfia, Collezione Johnson. G. B. Cima: *Trionfo di Bacco.*

Fig. 337 — Venezia, Galleria. G. B. Cima: *Sacra Conversazione.*
(Fotografia Anderson).

Fig. 338 — Parigi, Louvre. G. B. Cima: *Sacra Conversazione.*
(Fotografia Alinari).

una volta rivela il suo senso ritmico movendo a ondulazioni i drappeggiamenti, e imbianca le figure della luce mattinale, che dà una stessa impronta di candore alla vecchia Elisabetta orante e al paffuto Bambino, il quale continua i sogni nel grembo materno.

La profonda dolcezza del volto di Maria chino sul figlioletto, diventa convenzionale nell'arcangelo Raffaele di Venezia (fig. 339), col piccolo Tobiolo similissimo all'Apollo dei quadretti allegorici e i due Santi modellati ancora sulle forme del Bellini. Il pittore, stanco, abbandona le ricerche di larghezza cinquecentesca, torna alle forme antiche, senza più animarle dell'antica freschezza. Le figure s'impreziosiscono nel *San Pietro in gloria* di Brera (fig. 340); una tenda a grosse stampiglie scende dietro il trono; il Battista è chiuso come Apollo entro la nicchia del manto, ma questo non ha più la marmorea saldezza; lunghi cincinni spiovono sulle guance dell'angelo, incorniciato dagli spigoli della base sfaccettata del trono, come a Brera; Paolo è preso da tristezza. Giunto alla fine della sua vita, quando già a Venezia Giorgione aveva creato il grande rivolgimento artistico, Cima rimane quattrocentista, primitivo di stile e d'anima.[1]

* * *

Zampognaretto della montagna, si vestì del costume del poderoso Vicentino, quando questi, rabbonito, innondato di

[1] Oltre le opere qui indicate di G. B. Cima, sono comprese nel catalogo del Burckhardt le seguenti: Amsterdam, Museo: *Madonna col Bambino;* Basilea, collezione Bachofen Burckhardt: *Madonna;* Berlino: *Madonna col Bambino e un adoratore;* Id., id.: *Madonna;* Id., conte Pourtalès: *Cristo benedicente;* Id., id.: *S. Girolamo;* Boston, collezione Shaw: *Madonna;* Canford, collezione di Lord Wimborne: *Dio Padre;* Cracovia, conte Potocki: *Cristo e i Dottori;* Dresda, Galleria: *Cristo;* Düsseldorf, Accademia: *Madonna fra i Santi Giovanni Battista e Francesco;* Gemona, Santa Maria delle Grazie: *Madonna;* Londra, National Gallery: *Ecce Homo;* Id., collezione Horner: *Resurrezione;* Lütschena, collezione del barone Speck von Sternburg: *Madonna col Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Girolamo;* Milano, Galleria Poldi Pezzoli: *Testa di donna;* Bergamo: polittico; Olera (presso Bergamo), Chiesa: polittico; Pavia, Museo: *Cristo benedicente;* Id., Duca di Leuchtenberg: *Madonna;* Venezia, presso il sig. Zonca: *San Ludovico.*

bianco chiarore, parve rinnovarsi nella grazia di Giovanni Bellini. Aveva comune col maestro l'amore per le cose semplici, per la vita de' campi, e una natural ritrosia alle cittadinesche eleganze; ma Bartolomeo Montagna si com-

Fig. 339 — Venezia, Galleria. G. B. Cima: L'*Arcangelo Raffaele.* (Fotografia Anderson).

piaceva delle forme acute a punta di diamante, mentre Cima delle dolci, tonde, eburnee uscite dal suo minuscolo tornio. Il contrasto delle due tendenze portò presto il discepolo verso la fonte da cui era discesa a Vicenza l'onda artistica purificatrice; e a Giambellino il Cima si avvicinò come rispettoso umile vassallo, mentre a Venezia era preso d'incanto dai marmi variopinti, dai musaici splendenti, dalle sculture preziose de' Lombardi. Sobrio, semplice in quella

gloria di cose, si piacque di rappresentare solo quel poco che potesse dar nobiltà all'asilo de' Santi, renderlo nitente, rivestito di bei marmi venati e di alabastri, pomiciato, con ogni cura. Però i suoi Santi avevan l'anima di fanciullo e meglio godevan dell'aria salubre della montagna di Conegliano, sotto le pergole lucenti di grappoli, nei viridarî piantati d'alberi fruttiferi. Giambellino gli fornì elementi per la composizione del paesaggio, ond'egli a' suoi sfondi friulani, sempre da lui vagheggiati, alle rocce vicentine prese dal Montagna e agli alberi con le foglie acute, lucenti di questo pittore, aggiunse boschi, casette, sassolini del greto di un torrente, ciuffi d'erbe e tutti i minuti animali e i minuti fiori grati al Bellini. Tuttavia quella frescura, quell'olezzo campestre, quel fermento delle piccole vite, non trova spazio, perchè il Cima non si cura di serbar le proporzioni dei varî elementi del paese, non ne architetta attentamente i piani al pari di Giambellino, non segna la distanza tra il primo piano e lo sfondo vaporoso. Toccando con amore ogni cosa, gli alberi altissimi, i piani erbosi, la gemmea roccia su cui ride il suo turrito paesello natìo, gli azzurri colli attendati all'orizzonte, dimentica le cose attorno, l'insieme, le misure, il traguardo per segnar l'estensione di campi, valli e rupi. Più del Montagna s'industriò nell'adattamento delle proporzioni tra l'architettura e i personaggi sacri, piccoli sempre davanti a piccole arcate, contro nicchiette, entro basilicule; e, quando architetta tutto ciò, raccoglie pilastri lombardeschi, talvolta con capitelli all'antica, a piramide tronca, sormontati da alti pulvini, e allunga trabeazioni con molteplici listelli a gradi, col fregio di marmo scuro, e dischiude l'interno di medioevali cappelle a cupola veneziana. Più tardi, nel Cinquecento, semplifica, ammoderna, e riduce al minimo le architetture, che divengon cornici alle rappresentazioni. Quando, nel *San Pietro Martire* di Brera, torna a dare qualche sviluppo alle forme architettoniche, par che i Santi nel primo piano stieno sotto una cappa pesante, e, mancato loro il terreno, sembrano

statue senza base. Ma il Coneglianese si stacca, dalle brevi muraglie e dagli scarsi marmi per fare spiccar sempre più le figure sull'aperta campagna, sul cielo azzurro sparso di can-

Fig. 340 — Venezia, Galleria. G. B. Cima: *San Pietro in cattedra* (Fotografia Anderson).

didi nuvoli primaverili. Si stabilisce un accordo tra la linea del paese e quella dei gruppi, il chiaroscuro s'afforza, un gioco di riflessi illumina le figure, le ombre proiettate dagli oggetti fluttuano; appaiono i Santi in vesti luminose, le dolci Madonne tra i marmi preziosi; le figure nella *Presentazione*

al Tempio col candore de' marmi della grande scalea. Nell'ultimo periodo l'arte del Cima sfiorì, e, pur continuando a sviluppare elementi belliniani, perdè l'aspetto proprio della prima giovinezza: le sue Madonne diventano matronali, opulenti, anche flosce; i suoi Santi per ammorbidirsi non si reggono più, perdon le forze alla pari di quelli del maestro Bartolomeo Montagna.

I personaggi di Cima dapprima si muovono a stento, e fan da parata nell'ancona di Vicenza; ma poi, perduta ogni regolarità antonelliana di linee, si elaborano, si avvivano. In fondo rimangono sempre quelli, hanno un tipo per ogni età, e tutti, fanciulli, giovani, vecchi, sono umili e pii, buoni e incorrotti: contadini tocchi dalla grazia divina, donzelle prosperose, vecchie senza ruvidezza, monaci abbronzati dal sole che ripetono balbuzienti le preci, giovani dalle carni purissime e sode. A po' per volta quei tipi si nobilitano, si aggrandiscono; ma anche ne' lievi mutamenti di sembianza, con gli ornati all'agemina delle orlature delle vesti più ricche, restano sempre gli stessi, miti, infantili. Nè il Cima sa far dir cosa non soave e piana ai suoi personaggi: quando vuol significare il sospetto in Tommaso, è costretto a esagerare, e, a' suoi tipi consueti non potendo dar l'aria sospettosa, trasforma il tipo del Santo Apostolo in quello nerastro di Giuda Iscariote.

Più di tutto il Cima accarezza il tipo del Bambino, composto tra le braccia materne nella pala vicentina, — assorto nell'adorazione della madre, a Bologna, — chiaccherino nel viridario a Vienna, — curiosetto a Monaco nel sollevare il coperchio del vaso odorifero di Maddalena, — sgusciante a Parma di tra le braccia materne, — in atto di parlare a Londra, con la boccuccia aperta e più ancora con gli occhi scintillanti. Neonato, dagli occhi chiusi, i lineamenti incerti, i pugni stretti nel sonno, è ritratto con la più attenta osservazione del vero, nella *Natività* della chiesa del Carmine a Venezia; bimbo di pochi mesi, sulle ginocchia della Ver-

gine, al Louvre, ha morbide, vellutate le carni, e apre la bocca al vago sorriso proprio dei bimbi che non sanno ancora parlare, e pure si sforzano a dir qualcosa, a svelare la gioia infantile. Nel ritrarre l'infanzia il Cima rimase insuperato a' suoi giorni.

E in ogni tempo, ovunque suoni caro il balbettìo dell'infanzia, sarà amato l'umile montanaro di Conegliano, che ci dette un poema lieto di suoni dolci, tranquilli, di ritmi armoniosi, di cadenze portate dall'aria di primavera. Fuor dal paesello natìo il poeta serbò l'ingenuità del cuore, la timida bontà, l'umiltà dell'aspetto, la pietà sincera. A Venezia i grandi pittori s'accorsero ch'egli portava un'onda sana, fresca, dai monti alla città magnifica; Giambellino volse gli occhi umanissimi come a immagine impicciolita di se medesimo, e gli fece onore valendosi della sua invenzione del *Battesimo di Cristo*; Tiziano da giovane guardò sorridente verso di lui, mentre era in cerca di tipi ai quali dar poi carni vive; Sebastiano del Piombo esordiente lo copiò come si copiano gli esemplari grati allo spirito nei dì delle prime prove. E molti lo seguirono, senza però spargere dalle opere i suoi ricordi di bianchi fiori alpestri, del riso dei monti azzurri, della pace de' campi e de' cuori.

V.

I PITTORI BELLINIANI E I LORO AFFINI.

Anonimi seguaci della maniera primitiva di Giovanni e di Gentile Bellini — Scolari di Gentile Bellini: Giovanni Mansueti, Girolamo da Santa Croce — La scuola di Giovanni Bellini: Vincenzo Catena, l'Anonimo belliniano dell' "Adorazione del Cavaliere" nella Galleria Nazionale di Londra; Vincenzo da Treviso e Pietro Duja; Francesco Bissolo, Pietro de Ingannatis, Francesco Rizzo, Pasqualino; Rocco Marcone primitivo; l'Anonimo della "Madonna Borghese"; il Previtali, Fra' Marco Pensaben, Pier Maria Pennacchi; Lattanzio da Rimini, il Rondinello, Baldassare Carrari; Francesco Tacconi, il Temperello, Filippo Mazzola, lo Zarotti — Seguace del Bastiani: Giacomo Bello. Influsso del Bastiani sui saggi primitivi del Diana e del Carpaccio — Seguace di Alvise: Marco Basaiti. Influsso su Vittor Belliniano, Girolamo Mocetto e sulla forma primitiva di Lorenzo Lotto — Dominio del Montagna sui maestri vicentini. Rapporti di Antonio Solario con l'arte vicentina — Diffusione dell'arte di G. B. Cima da Conegliano: i pittori udinesi, Pier Paolo da Sassoferrato. L'influsso di Cima su Sebastiano del Piombo — Jacopo de' Barbari, Marco Marziale e Bartolomeo Veneto sotto l'influsso di forme tedesche.

Da tutto il Veneto e dalle regioni limitrofe accorse a Giovanni Bellini una folla d'artisti, per seguirlo e imitarlo. A ogni orma impressa nel progredire dall'artista sovrano, ecco arrestarsi seguaci per bandirne il verbo, subito ripetuto da molteplici echi dalla laguna alla marca trevigiana e ai monti del Friuli, e, da altre parti, ai monti Berici, veronesi e bergamaschi, alla valle del Taro, alle rive adriatiche. Noi vedremo il numeroso corteo di imitatori, nel periodo più quattrocentesco, più aderente alle forme belliniane; e, insieme con quello, i gruppi dei seguaci del Bastiani, di Alvise Vivarini, del Montagna e di Cima da Conegliano, non appartati da Giovanni Bellini, spesso anzi nobilitati dalla fede belliniana. Il gran coro inoltra nel tempo, finchè coi genî

di Giorgione e di Tiziano il Cinquecento trasformerà, rinnoverà il mondo figurativo; ma frattanto non umile fu l'egemonia belliniana, precedente ai fasti cinquecenteschi.

I più antichi seguaci di Giambellino sono in gran parte anonimi. Tale è il maestro che eseguì l'opera più vicina alle primitive di lui, il polittico della chiesa di San Giovanni e Paolo a Venezia (fig. 341),[1] segnando come spirali di lucente filo metallico i ricci delle chiome, scolpendo con fermezza nel marmo le grevi pieghe della tunica di San Vincenzo Ferrero, simile al San Pietro Martire di Monopoli, intarsiando sottilmente il profilo di Gabriele, lo stelo di giglio, le nubi. Tutto, anche la predella, richiama l'arte belliniana del periodo mantegnesco; ma il segno duro, ferrigno, il continuo studio di variar la superfice dei corpi con l'agglobar dei muscoli, il serpeggiar delle turgide vene, il trasparir delle ossa, quel tormento dei contorni nelle nubi a vortici, ad anella, a creste arricciate, ne' capelli a spira, ne' muscoli guizzanti non si vedono in Giambellino, sempre più equilibrato ed eletto, anche nel periodo mantegnesco della sua arte.

Dipendono da Giambellino primitivo pure alcuni frammenti di polittico nella Galleria Veneziana:[2] il donatelliano Battista, vacillante sopra un terreno ondulato; Sebastiano lumeggiato con delicatezza sul fondo aureo; il grandioso Antonio abate, che par levarsi in un supremo sforzo contro la debolezza senile; Lorenzo dal tondo viso fanciullesco, schiacciato di forme, e un altro Battista, bronzeo, con le carni disseccate.

Anche la così detta *Madonna dagli occhi belli*,[3] nel palazzo ducale di Venezia, e l'altra presso il principe Tri-

[1] Il quadro fu attribuito ad Alvise Vivarini nel *Cicerone* del Burckhardt, al Bonsignori dal Berenson. Roberto Longhi, in *L'Arte* (*Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*), 1914, fasc. IV, l'attribuì a Giovanni Bellini.

[2] Cfr. Berenson, *Les Quatre triptyques bellinesques de l'église de la Carità à Venise*, in *Gazette des B.-A.*, 1913.

[3] Fu attribuita al Bastiani (cfr. Ludwig e Molmenti, op. cit., pag. 23).

vulzio a Milano (fig. 342)[1] appartengono al gruppo delle imitazioni primitive da Giambellino. La prima, dagli occhi di

Fig. 341 — Venezia, San Giovanni e Paolo.
Anonimo belliniano: Pala di *San Vincenzo* — (Fotografia Anderson).

smalto, dura nel segno, forzata nel chiaroscuro, povera di

[1] Il Frizzoni vi scorse « il carattere profondamente serio, malinconico dell'eletto artista » (G. Bellini). Una certa affinità con questa Madonna ha

forma, è di un infimo seguace del maestro; la seconda, con qualche accento arcaistico nell'intarsiatura del gruppo, con certo spirito crivellesco negli ossei colori, nelle pieghe spezzate del manto di Maria, nelle dita sottili e un po' aggranchite, fa pensare a Bartolomeo Vivarini per il tipo del putto, a Giambellino per lo sguardo pensoso della Vergine dai puri lineamenti.

Un altro piccolo gruppo di dipinti si connette a Giambellino, pur riflettendo forme proprie anche di Gentile. Tra essi, il quadro della Galleria Nazionale di Londra, rappresentante il doge Mocenigo davanti alla Vergine:[1] da Gentile derivano il trono isolato a nicchia, il broccato delle vesti, la levigatura delle carni, il tipico profilo del mento e delle labbra nel ritratto del doge; da Giovanni la tendenza sentimentale, che illanguidisce gli occhi e ammollisce i movimenti delle figure. Il traduttore di Gentile sente meno lo stile di Giovanni, il cui influsso rimane esteriore.

La stessa unione di caratteri proprî ai due fratelli si nota nell'*Adorazione dei Magi*, già in casa Layard a Venezia.[2] Le figure del corteo, diritte, rigide come quelle di Jacopo Bellini, son tracciate sulle orme di Gentile, e collocate quasi in uno stesso piano, formando la zona di base che l'artista soleva dare alle proprie composizioni. Un evidente mantegnismo è nella costruzione della spelonca tra le rocce, e del gruppo della Vergine col Bambino; un richiamo a Giovanni Bellini nelle bianche nubi pregne di luce e anche in talune figure, specialmente in quella curva dietro a Maria. Il disegno è povero, impacciato, mentre il colore è ricco, smagliante coi bei rossi di velluto e i bianchi inargentati.

---

l'altra nel santuario del Tresto (cfr. Fogolari, *La Madonna miracolosa del Tresto*, in *Bollettino d'Arte*, 1909, pag. 213 e segg.).

[1] Pubblicato come opera del Bastiani da Ludwig e Molmenti, op. cit., pag. 20.

[2] Comunemente fu assegnato a Gentile Bellini. G. Fiocco, in *Madonna Verona* (1913, pag. 124) l'attribuì a Domenico Morone.

Fig. 342 — Milano, Raccolta Trivulzio. Anonimo belliniano: *Madonna.*
(Fotografia Anderson).

La miniatura Heseltine (fig. 343), ov'è figurato il *doge Vendramin e il Cardinal legato*,[1] è pure da noverare tra le primitive imitazioni da Giambellino, cui è ascritta; ma vi si nota un accento realistico insolito a lui, più proprio alla maniera di Gentile. Non un particolare veristico manca al volto astuto del vecchio doge dalle grosse labbra sensuali, e all'altro cipigliato del suo segretario, non una finezza al profilo del Cardinale, delineato sul chiarore del fondo come in una placchetta di medaglista.

Questi dipinti di maestri anonimi ci avvertono che per tempo la pittura veneziana si orientò verso quella dei Bellini, in particolare di Giovanni. Gentile, anche ne' giorni della maggior rinomanza, troppo antico per attrarre giovani a sè, scarseggiante di opere, strettamente personale ne' pregi, ebbe pochi seguaci, e quei pochi non seppero fare il trapasso dalla maniera appresa a forme più libere e più salde.

Il suo discepolo, Giovanni Mansueti,[2] si mostra incapace a costruir figure, a dare sfondo alle scene, a imitare il maestro nella determinazione caratteristica di tipi. Dipingendo il *Miracolo della croce che non vuol seguire i funerali d'un incredulo*, gran quadro commessogli nel 1494,[3] ora nella Galleria Veneziana, aduna materiali dalle opere di Gentile Bellini, ne ripete servilmente i tipi, riducendoli a pupazzi. Per animare la scena, affolla in modo grottesco spettatori alle finestre, sui balconi, perfino sugli abbaini dei tetti, e le figure, come bambole di stoppa, sono tutte uguali, stampate sopra unico modello. Si ripete la ressa di personaggi, la cura di riempire ogni vano, nell'altra tela del ciclo dei miracoli della Croce, rappresentante la *Guarigione d'una fanciulla* (fig. 344), con gentiluomini, copie da Gentile, nel

[1] Pubblicato dal *Burlington Fine Arts Club*, Londra, 1912, nel catalogo dell'esposizione *Early Venetian pictures*, come opera di Giovanni Bellini.

[2] La prima notizia del Mansueti è del 1480, la sua morte avvenne tra 1527 e il 1528.

[3] La data è ricavata dal libro citato: *Miracoli della Croce Santissima della Scuola di San Giovanni Evangelista*, Venezia, 1540.

Fig. 343 — Londra, Raccolta Heseltine, Anonimo belliniano: Miniatura.

primo piano, presso la riva, e altri sulla scalinata, uno per gradino, allineati, lunghi nelle lunghe zimarre, senz'ossa; e con un'accolta di dame e di cavalieri in una sala sfarzosa, incapaci di muoversi, simili a stele di legno stuccate o coperte di stoffe.

Lo spazio libero vien ridotto sempre più, per il bisogno di sorprendere con lo sfoggio di stravaganti architetture, di masse sovrapposte di persone; come si vede nelle *Storie di San Marco,* due nella Galleria di Venezia, una in quella Liechtenstein a Vienna (a. 1499), la quarta a Brera in Milano: scalinate, atrii sfarzosi, filari di balaustre, fughe di colonne; marmi da per tutto; figure immobili o vacillanti, non prospetticamente disposte; bambini come omuncoli sperduti in ampie vesti; spettatori che sbucano da ogni parte; un formicolìo da bazar orientale; nuvole a bianche pallottole nel cielo.

Le figure tagliate nel legno, proprie di quest'ultime opere, si rivedono nel *Presepe* del Museo di Berlino, come costruito per giuoco di bambini, con la Madonna tronca alle ginocchia, pastori che suonano la zampogna, pecorelle di cartone, alberetti a pannocchia piantati di qua e di là dalla capanna, macchiette del fondo smilze su trampoli, ghirlandetta di cherubi simili a tonde mele.

L'infantile costruzione della scena rimane anche nel *San Girolamo* dell'Accademia Carrara a Bergamo: il terreno è coperto di sassi, uno presso l'altro, a distanze misurate; tra essi, su quattro gambe, si pianta un cane, si dimena un orso, s'accosciano un cerbiatto, un leone, un leopardo; poi ecco pecore, buoi, un aquilotto, tutta l'arca di Noè costruita da un giocattolajo. E gli uomini s'affollano sulle rive di un torrente, sulle barche, nella strada che conduce a un villaggio. Pur tuttavia l'esempio del Carpaccio infonde al quadro una insolita vivezza coloristica; con facilità di pennello son segnate molte cose nell'inorganica composizione: le macchiette nel lontano con fili di luce, gli argentei drappi delle lavandaie presso le acque del torrente.

Ma quel miglioramento fu di poco rilievo: nella Galleria di Vienna, in due quadri con gli stemmi di Lorenzo Bar-

Fig. 344 — Venezia, Galleria. Gio. Mansueti: *Miracolo della Croce.* (Fotografia Naya).

baro e di Girolamo Loredano, le figure sono imbambolate, vuote di forma e di spirito. Nella Galleria di Venezia, nel *San Sebastiano fra quattro Santi*, le forme di Gentile si

mescolano molto superficialmente alle alvisiane. Nella *Deposizione* dell'Accademia Carrara a Bergamo, i personaggi barcollanti vorrebbero accostarsi al Cima. Anche con nuovi mezzi, Giovanni Mansueti ribadisce le vecchie forme, grosse, rigide e impacciate.

Girolamo da Santacroce (n. c. 1480, m. 1556),[1] discepolo negli ultimi anni di Gentile, s'inoltra con le sue opere ritardatarie nel Cinquecento. Più che per mezzo di esse, ci fornisce per mezzo del busto di gentiluomo, nel Museo Poldi Pezzoli a Milano, un saggio della derivazione del suo stile da Gentile: intagliato sul fondo azzurro, con un casco di capelli a grosse ciocche lignee, sembra una rozza xilografia colorata. Anche nella *Sacra Conversazione* (fig. 345) della raccolta Johnson a Filadelfia[2] il gonfio bambino richiama il tipo di Gentile; ma la Madonna dal viso tondo, i Santi trasognati, le nubi fioccose dietro gli alberi, avvicinano l'opera, che nella costruzione de' corpi tiene in qualche modo di Cima, a una serie di ben superiori esemplari de' seguaci di Giambellino. Inoltrando nel Cinquecento si perde del tutto, ruminando le vecchie forme, biascicando le nuove.

* * *

Tra i numerosi seguaci di Giambellino primeggia Vincenzo Catena (n. c. 1480, m. 1531).[3] Nell'esordire si era accostato ad Alvise Vivarini, con la tecnica del quale tradusse le forme di Giambellino, ne' freddi dipinti, tarsie co-

[1] Per Girolamo da Santacroce, cfr STROEBEL (A.), *Die Sammlung Jahn*, in *Internationale Sammler Zeitung*, 1° giugno 1912, p. 161; ULM (O.), in *Arte e storia veneziana nell'Istria*, p. 213.

[2] Cfr. BERENSON, in *Catalogue of a collection of Paintings a some Art Objects*, Filadelfia, 1913.

[3] Per Vincenzo Catena, cfr. BERNARDINI (G.), *Di Vincenzo Catena o delle Destre*, in *Rassegna d'Arte*, 1912; BISCARO (G.), in *Atti dell'Ateneo veneto*, 1897; GRONAU (G.)., *Vincenzo Catena o V. Dalle Destre*, in *Rassegna d'Arte*, 1911, n. 6, p. 95; HADELN (D. v.), *Die Werke Vincenzo Catenas*, in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, II; VENTURI (L.), in op. cit. e in *Giorgione e il Giorgionismo*, Hoepli, 1913.

lorate, in cui le ombre sembran fatte di pezze e liste di legno scuro. Con metodo da incisore appiattisce i corpi, segna multiple e accartocciate le pieghe, lunghe e ossute le mani. Così nella *Sacra Conversazione* della Galleria di Venezia disegna secche, lignee figure, dagli occhi tinti di carbone, le labbra spaccate (fig. 346), le dita di scheletro. Queste crude forme alvisiane, si ripetono con qualche lieve addolcimento

Fig. 345 — Filadelfia, Galleria Johnson. Girol. da Santacroce: *Madonna e Santi.*

nella raccolta Mond a Londra, nella tavola votiva che probabilmente ne ebbe a modello una di Giambellino, anche da altri ripetuta. In essa le forme si snodano, le ciocche dei capelli si staccano e serpeggiano nell'aria, i contorni s'arrotondano, i drappi s'allargano. Circa del tempo di quell'*ex-voto* è l'altro del doge Loredano, nel palazzo ducale a Venezia (fig. 347), strano miscuglio di forme bastianesche con le belliniane: la Vergine grassoccia, seduta in un trono costruito alla maniera di Giambellino, ricorda nell'atteggia-

mento la Madonna di San Giobbe; il paese con le sue montagne tondeggianti accostate al parapetto del terrazzo, richiama quelli di Lazzaro Bastiani.

Ma la nobiltà belliniana penetra sempre più nella pittura del Catena, come si vede nel quadro votivo della collezione Roscoe a Liverpool, simile alla *Sacra Conversazione* (fig. 348)

Fig. 346 — Venezia, Galleria. V. Catena: *Sacra Conversazione.* (Fotografia Anderson).

della Galleria di Budapest, ove si schiarano le figure più snelle e con drappeggi più ampli, e il paese è intarsiato, il cielo sparso di bianchi cumuli. Il Catena tende intanto a impreziosire i tirati lineamenti delle sante vergini, che agghinda di lunghi veli, e ne acconcia i capelli, intrecciandoli, arricciandoli. Così si vede nel quadro di Glascow (fig. 349), ove traduce, coi suoi piani ad intarsio, la *Sacra Conversazione* di Giambellino nell'Accademia; così nell'altra tavola con la *Madonna, Santi e un adoratore*, nella Galleria di Budapest

(fig. 550), dove le figure si staccano chiare sul cielo, e la Madonna si allunga nel drappo ondulato, con marezzature serpeggianti di seta. Le forme continuano ad essere incise

Fig. 347 — Venezia, Palazzo Ducale.
Vincenzo Catena: *Madonna tra Santi e il doge Loredano.*
(Fotografia Anderson).

ne' contorni, intarsiate, ma le stoffe divengono seriche, le costole delle pieghe più increspate e più lucide.

Il Catena, varcato il Cinquecento con questi quadri, sentita la freddezza della sua arte, si provò a ravvivarla; ma lustrando, agghindando artificiosamente, arricciando le labbra,

illanguidendo gli sguardi, cadde in convenzioni nel quadro di Dresda, *Sacra Famiglia e Sant' Elena;* e ingrandisce le figure, le allunga, taglia più recisamente i piani di ombra da' piani di luce, nelle *Sacre Conversazioni* del Friedrich Museum a Berlino (fig. 351) e dell'Ermitage a Pietrogrado, raggiungendo così ne' partiti di chiaro-scuro un'espressione personale. Dopo queste ricerche, che svelano la natura di Vincenzo Catena, le sue tendenze a fare scomparire le prime asprezze di segno con la gran foga di levigatore, a rappresentarci femminette ben pettinate, vuote di pensiero, santi arricciati senza grandezza morale, ecco il pittore, portato a volo dal nuovo spirito d'arte, trasfondere nel *Martirio di Santa Cristina* (fig. 352), a Santa Maria Materdomini di Venezia, lo spirito romantico di Giorgione.

La monotona distesa delle paludi si vela di tristezza, il piano silenzioso fa pensare al mare infinito, mentre la martire prega senz'accorgersi degli angioli pietosi che le fanno corteo o sorreggono la fune e la macina pendenti dal suo collo. L'opera è un po' guasta dalla figura di Cristo, come risorto dalla tomba, in un'aureola che sembra un antro del cielo, avviluppato in un rigido manto, teatrale nel gesto benedicente l'anima invisibile della beata, che un angiolo, timida ancella, inginocchiato sulle nubi, tiene simbolicamente sulle mani velate da un bianco drappo. Come Giovanni Bellini nel San Francesco non fece comparire il Cristo crocefisso con ali di serafino, ma ne fece sentire la presenza con lo sfolgorìo di luce; come Giambattista Cima nascose l'Eterno nel *Battesimo* sotto un gran cumulo di nubi; così il Catena non dette all'anima la forma di fanciullina ignuda, non determinò più l'indeterminabile.

Il rinnovamento notato in questo dipinto prosegue nella *Consegna delle chiavi* (fig. 353), ove si ripete il Redentore benedicente Cristina, e si elabora nelle tre Sante il tipo muliebre dalle carni chiare, le chiome ondulate di finissima seta, gli occhi inespressivi, le labbra arricciate. Nono-

Fig. 348 — Budapest, Galleria. Vincenzo Catena: *Sacra Conversazione.*
(Fotografia Hanfstaengl).

Fig. 349 — Glascow, Galleria. Vincenzo Catena: *Madonna e Sante.*
(Fotografia Hanfstaengl).

stante lo sforzo di costruir più salde le forme, Vincenzo Catena non riesce a sciogliersi dai vincoli della sua educazione artistica; e le tre donne assistenti Pietro, pienamente cinquecentesche, affini alle opulente di Sebastiano del Piombo, restano manichini coperti di stoffe lucenti. Neppure nella *Giuditta* della raccolta Querini Stampalia, imitando Giorgione, abbandona l'amore alle forme preziose.

A un periodo anteriore appartiene anche il ritratto di un senatore veneziano nell' Hofmuseum di Vienna (fig. 354), fresco di colore, applicazione indiretta di formule antonelliane nella fattura, di gran forza caratteristica, specialmente per gli occhi freddi, bovini e la bocca contorta, sottile, sdegnosa. Posteriore è l'altro ritratto, quello del conte Raimondo Fugger (fig. 355), nel Friedrich Museum di Berlino, la cui triste e stanca espressione ricorda i ritratti di Lorenzo Lotto.

Il pittore, stimato tanto da Marcantonio Michiel, [1] che scriveva da Roma, nel 1520, sorpreso per la morte di Raffaello e impensierito per la malattia di Michelangelo: « dite adunque al nostro Catena che si guardi, poichè el tocca alli excellenti pictori », lasciò soltanto un capolavoro nel *Transito di Santa Cristina*, dove l'anima parte col sospiro dal corpo, s'invola dalla terra triste, tra il fruscìo degli angioli che sembrano avvolgerla di candore. Non la scena di martirio e di morte, ma un lieve stormir di colombe nel piano; non l'anima assorta in forma di fanciulletta ignuda, ma luce tra i raggi della luce divina nel cielo. Così il Catena in quell'ancona d'altare fu moderno per sentimento, per l'espressione psicologica dell'avvenimento sacro, per l'abbandono de' suoi ferri del mestiere. Il belliniano ne aveva fatto getto, ma anch'essi si erano forbiti, e l'intarsiatore d'un tempo divenne il coloritore dei bianchi nel quadro di

---

[1] V. lettera a M. Antonio Marsilio datata a Roma nel 1520, in *Notizie d'opere di disegno*, pubblicata e annotata da D. Jacopo Morelli (II ed. per cura di Gustavo Frizzoni, Bologna, 1884).

Fig. 350 — Budapest, Galleria. Vincenzo Catena: Tavola votiva.
(Fotografia Hanfstaengl).

Fig. 351 — Berlino, Museo. Vincenzo Catena: Tavola votiva.
(Fotografia Hanfstaengl).

Fig. 352 — Venezia, Santa Maria Materdomini.
Vincenzo Catena: Il *Transito di Santa Cristina* — (Fotografia Anderson).

Santa Cristina, della seta marezzata della tunica del senatore veneziano, del velluto del Fugger.

* * *

Vincenzo Catena ebbe un seguace che nel suo inizio ripetè una piccola semplice composizione della *Madonna col*

Fig. 353 — Madrid, Museo del Prado
Vincenzo Catena: La *Consegna delle chiavi* — (Fotografia Anderson).

Figlio e San Giovannino. Più rotondo del maestro, lo segue nell'increspare i drappi, nel farvi giocar la luce entro le multiple insenature; più giovanile, impiccolisce le forme cateniane della *Madonna e Santi* di Berlino; più fresco nel paese, cerca variare le tipiche dune. Il quadretto della raccolta Benson a Londra (fig. 356) ci mostra la *Sacra Conversazione* all'aperto, non più i santi accostati del Catena, ma una scenetta idilliaca ove i due fanciulli, Gesù benedicente e Giovanni adorante, sembrano muoversi per giuoco. Il quadro fu ripetuto nell'altro della Galleria dell'Ermitage a Pietroburgo, con varianti, tra cui la destra della Vergine distesa

Fig. 354 — Vienna, Hofmuseum. Vincenzo Catena: Ritratto di senatore. (Fotografia Hanfstaengl).

ad offerta, quale vedremo ne' quadri posteriori; ma la forma non è ancora definita, e improvvisata pare l'acconciatura

Fig. 355 — Berlino, Friedrich Museum. Vinc. Catena: Ritratto del Fugger. (Fotografia Hanfstaengl).

della Madonna chiusa nel manto come in un accappatoio, con sul capo un drappo senza annodature. I due quadretti, come le copie che ne furono ricavate, vanno sotto il nome di Marco Bello, per i rapporti incerti con una *Circoncisione*

nel Museo di Rovigo, copia da Giovanni Bellini, firmata da quel pittore.

La semplicità primitiva dei due quadretti scompare nella *Sacra Famiglia* (fig. 357), attribuita al Catena, della raccolta Heseltine a Londra, ancora quattrocentesca nello studio di particolari e nel disegno, ma giorgionesca nella vaporosità dell'atmosfera e nel sentimento del paese. Il tipo preso dalla Vergine ne' due quadri indicati si determina, il drappo che le sta in capo si piega più decorativamente, le vesti si gonfiano formando con le irrequiete pieghe tutto un serpeggiar di luci. La tenda che stava dietro al gruppo divino è sostituita da un boschetto con le rame frondose a ventagli di piume, e sul fondo di esso il volto irregolare della Madonna si delinea con tenui passaggi. Con la sottil mano di lei, distesa come nel quadro di Pietroburgo, si trastulla distratto il Bambino. Nessuna tinta forte sul tono generale del dipinto, composto con la quieta armonia coloristica propria del Catena.

La stessa Madonna, coi lineamenti un po' più ingrossati, le palpebre rotonde, l'espressione fra sorridente e meditabonda; lo stesso bimbo con la testa rasa, si rivedono in un quadro, ignoto sin qui, del Museo di Messina (fig. 358). Ma un'energia insospettata nel pittore qui appare in Giuseppe dall'ampia fronte, dagli occhi abbassati sotto le gonfie palpebre, dalla bocca chiusa con forza, diritta e larga, il quale curva le poderose spalle, allargate ancora dal manto di grossa stoffa. A quell'aspetto di energia abbattuta, non spenta dalla tarda vecchiaia, fa riscontro l'altro fierissimo del giorgionesco San Giorgio, tutto chiuso nell'armatura d'acciaio.

La Madonna, ugualmente china in tutti questi quadri, alza lenta la testa e la piega languidamente sulla spalla, nel *Cavaliere in adorazione della Vergine* della Galleria Nazionale di Londra, pure assegnata al Catena (fig. 359), creata dal pittore seguendo i sogni di Giorgione.

Fig. 356 — Londra, Raccolta Benson.
Anonimo belliniano: *Maria col Bambino e San Giovannino.*

Fig. 357 — Londra, Coll. Heseltine. Anonimo belliniano: *Sacra Famiglia*
(Fotografia Dixon).

La Vergine seduta in una terrazza signorile, lascia pendere inerte la destra dai bracciali del seggio, e riceve gli omaggi di un gentiluomo prostrato a' suoi piedi, con la mano sul petto, come per dichiararle amore; un cuccioletto, trastullo della dama, sta nell'angolo del terrazzo; un paggetto piega sulla spalla la languida testa tra il volume de' bruni capelli, e guarda e sogna, tenendo per le redini

Fig. 358 — Messina, Museo. Anonimo belliniano: *Madonna e Santi.*

il palafreno del suo signore. La composizione è ideata con una mirabile scala di linee, così che l'occhio sale a mano a mano lungo le sfavillanti luci dei gambali e della corazza del Cavaliere sino al fiorito turbante, al rotondo corpicino del bimbo, alla testa regale di Maria; e l'orlo del terrazzo, col suo brusco rialzo, dà vigore alla lunga diagonale del gruppo, linea prediletta dal pittore sin dai primi quadri. In tutta la composizione è un'intima unità nella concatenazione degli sguardi e un ritmico accordo di linee ondulate, che esprimono, non meno delle dolci sfumature di chiaroscuro, lo spirito romantico della pittura giorgionesca.

Il cielo è ancora solcato di lievi nubi intarsiate, le mura delle case appaiono ancora argentee alla luce, gli alberi lievi, ondulati, come di piume; ma il colore s'avviva e il chiaroscuro s'intensifica. L'ombra del cavallo nero vela la soave testa del paggio, l'armatura brunita splende corrusca, la maglia del guerriero scintilla al sole, il profilo rimane nell'ombra, mentre una viva chiazza di sole batte sul collo e il contorno

Fig. 359 — Londra, Galleria Nazionale.
Anonimo Belliniano: L'*Adorazione de' Magi* — (Fotografia Hanfstaengl).

della guancia, secondo il metodo seguito da Pier Maria Pennacchi nel soffitto di Santa Maria de' Miracoli.

Affine a queste opere è la *Cena in Emaus*, della Galleria Carrara a Bergamo (fig. 360), quadro fin qui assegnato al Catena. Dalla parete di marmo gialletto poco si staccano le figure, tra le onde di luce quetamente diffuse. La dolce testa di Cristo, con gli occhi socchiusi, sembra impallidire nel riverbero luminoso, che si raccoglie sulla figura del vecchio pellegrino, tocca appena il gentiluomo inginocchiato nell'ombra, batte vivamente sulle tempia, tra le liste spioventi de' neri capelli dell'Apostolo a destra del Redentore, con le mani appoggiate alla mensa, tremanti del tremito

che l'uomo prova davanti al mistero. La luce si diffonde pianamente, l'atmosfera vela i contorni delle cose e le trasfigura, l'espressione si fa più romantica: davanti all'anonimo pittore è passato Giorgione.

La vaporosità giorgionesca dell'atmosfera si nota pure nella *Natività* del conte Brownlow ascritta al Catena e a Giorgione (fig. 361). Dall'ombra della rozza capanna si protende la testa di Giuseppe, scintilla il risvolto dorato del manto di Maria e il suo volto dai minuti lineamenti; nella

Fig. 360 — Bergamo, Gall. dell'Acc. Carrara. Anon. belliniano: *Cena in Emaus*. (Fotografia dell' Istituto italiano d'Arti Grafiche).

penombra un pastore piega un ginocchio a terra; avanza un giovanetto sullo sfondo velato delle montagne. In fondo alla distesa piana il sole tramonta facendo brillar la palude, mentre, più in qua, i campi s'avvolgono nelle prime ombre della sera, e su in alto passa opaco nei vapori del crepuscolo l'angelo messaggero. La gran quiete de' campi resa con sentimento idilliaco dà alla scena una dolce intimità, accompagna l'invocazione, il sospiro di pace agli uomini intorno al pargolo Dio che dorme il primo sonno sulla terra.

Il maestro belliniano che condusse quest'opera insigne è ancora quattrocentesco, tanto nel segno, quanto nello studio dei particolari, delle erbe e dei sassolini sul terreno;

ma egli ha aspirata l'aria rinnovellatrice della pittura veneziana. Fu identificato con Vincenzo Catena per gli evidenti rapporti di forma, ma lo abbiamo veduto mantenere ed elaborare tipi diversi, più significativi e nuovi, con più alacre spirito, avvicinarsi ai metodi d'illuminazione di Pier Maria Pennacchi, stringersi più vivamente a Giorgione da Castelfranco.

Tra i seguaci del Catena, Vincenzo da Treviso[1] sforma

Fig. 361 — Londra, Conte Brownlow. Anonimo belliniano: La *Natività*.

all'estremo l'arte di Giambellino, nella *Circoncisione* da lui firmata nella Galleria di Padova, contorcendo lineamenti, contraffacendo tipi mantegneschi in modo grottesco, segnando duramente i contorni, ombreggiando col carbone.

Nè migliore fu Pietro Duja,[2] che, nella *Sacra Conversazione* della Galleria degli Uffizî e nei due quadri del Museo

[1] Oggi distinto da Vincenzo Catena col nome di Vincenzo da Treviso o di Vincenzo dalle Destre (cfr. Biscaro, in *Atti dell'Ateneo di Treviso*, 1897, pag. 255 e segg.; Ludwig, in *Jahrbuch d. K. Pr. Kunsts.*, XXVI, Beiheft, pag. 37 e segg.).

[2] Cfr. Ludwig, in *Jahrb.* sudd., pag. 103; L. Venturi, in *L'Arte*, 1912, pag. 134, e in *Starye Gody*, 1912, giugno, pag. 8.

Correr torce visi e lineamenti, copre di grossi trucioli la testa del gonfio fantoccione, male scorcia la mano aperta di Maria. Par che un influsso del Cima s'infiltri nelle pesanti forme del putto, nel chiaroscuro della testa di Giuseppe.

Contemporaneo del Catena, Francesco Bissolo (n. circa 1470, m. 1554)[1] rimaneggiò forme belliniane senza animarle di vita propria, passando da un'opera all'altra lentamente, sfumandole con ugual chiaroscuro bambagioso, presentandole con aspetto pulito, liscio, inerte. Sembra un vecchio *madonnero* che, arrivato in una bottega per arte fervida, abbia appreso a macinare i nuovi materiali, senza rinunciare a colarli nelle stampe per le sue immagini.

Da un esemplare belliniano, che servì tante volte a Bartolomeo Veneto, ricavò la *Madonna col Bambino* della Galleria di Venezia; ma la grossa testa di lei sembra piegarsi sul collo per il peso, gli occhi sporgenti gonfiano le palpebre socchiuse, il viso largo e piatto nulla serba della gentilezza certamente propria del modello. Il gruppo si ripete nella *Sacra Conversazione*, già nella raccolta Layard (fig. 362), con forme più particolari al Bissolo, che dipinge men grossa la Vergine, e le dà zigomi sporgenti, naso a punta tondeggiante, occhi incantati e ombrati di nero; e ne ristampa appresso le fattezze nel melenso arcangelo dalle ali lunate. Nerastre le ombre, granulose; liscio, di stucco, il colore; cartacee le pieghe, senza alcuna delle eleganze di Vincenzo Catena; scorretti gli scorci, incerto il disegno, vuota la modellatura struggitrice della grazia belliniana.

Da un altro perduto esemplare, Francesco Bissolo trasse una delle tante *Circoncisioni* ripetute dalla scuola di Giambellino, riducendo a maschere le forti teste che il maestro

---

[1] Nel 1492 fu aiuto di Giambellino nel palazzo ducale; nel 1550 indorò il soffitto della sala del Collegio in quel palazzo (cfr. Ludwig, in *Jahrb* sudd., pag. 41). Intorno a lui cfr. *Archeografo triestino*, vol. VI, serie III, 1911, pagg. 341, 344: *Una Madonnina del Bissolo;* e *Rassegna d'Arte*, V, n. 1: *Una tempera del Bissolo?*

aveva dedotto dal Mantegna, e imitando il paese dal gran quadro di San Francesco della Vigna. Poi ricorse alla pala di San Zaccaria per formare il quadro della chiesa del Redentore a Venezia (fig. 363), e in generale alle opere dell'ultimo periodo del Bellini, per comporre la *Sacra Conversazione* del Museo di Lipsia (fig. 364), e l'altra dell'Ac-

Fig. 362 — Venezia, Collezione Layard (già). Bissolo: Tavola votiva. (Fotografia Anderson).

cademia di Venezia (fig. 365); ma lustrando, ungendo, dissanguando le forme, toglie l'anima alle figure, che vogliono esser preziose e sono slavate, parlar divotamente e restano mute.

Le figure a Lipsia hanno lo squadro rettangolare oblungo, come nell'*Annunciazione* della raccolta Benson, e nei *tre Santi* della Galleria di Brera. Tuttavia in quest'opera il Bissolo migliora il suo paese e fa spiccare i sacri personaggi sulle chiare nubi del fondo. Ma sono lievi miglioramenti: cercando di sfumare i contorni alla maniera belliniana, li slarga sempre

più, spiana i volti, li incolla sul fondo, svuota le forme. Il *Cristo morto* (fig. 366) della Galleria Veneziana mostra l'impotenza dell'artista, che pure aveva davanti a sè gli esemplari d'Antonello e di Giambellino. Il ritratto della gran bambola della Galleria Nazionale di Londra ci avverte come il Bissolo, anche nel rendere tratti fisionomici, non sapesse

Fig. 363 — Venezia, Chiesa del Redentore. Bissolo: *Madonna e Sante* (Fotografia Anderson).

staccarsi da' suoi tipi convenzionali, e la *Vanità* (fig. 367) della Galleria di Vienna (a. 1515) come poco spremesse dal Catena, tanta era la sua deficienza nel costruire un corpo, tanta la mancanza del senso della linea.

Nel periodo posteriore a questo delle esagerate sfumature, il pittore si prova a mettere i suoi santi dolciastri e languidi entro composizioni carpaccesche, dipingendo le ancone della cattedrale di Treviso e di San Giovanni e Paolo a Venezia. Una volta, con la *Resurrezione* del Friedrich Mu-

Fig. 364 — Lipsia, Museo. Bissolo: Tavola votiva.
(Fotografia Anderson).

Fig. 365 — Venezia, Galleria. Bissolo: *Madonna e Santi.*
(Fotografia Anderson).

seum di Berlino, penetra qualcosa di giorgionesco nelle acque stagnanti dell'arte di Francesco Bissolo, ma, dopo qualche lieve increspatura prodottavi dalla nuova aura di vita, esse tornano immote. Il manierista continua a ristampare le annacquate, rugiadose, melense figure nella *Santa Caterina da Siena incoronata di spine dal Redentore* (Galleria di

Fig. 366 — Venezia, Galleria. Bissolo: *Cristo Morto.* (Fotografia Anderson).

Venezia). Sempre così il debole pittore inoltrando nel Cinquecento, sempre così lo stampatore di santi per le beghine veneziane.

Tra i seguaci di Francesco Bissolo va annoverato Pietro de Ingannatis,[1] imitatore delle sue forme dissanguate nella *Madonna e Santi* della Galleria di Berlino, la sola opera firmata dal pittore, il quale lievemente si distingue dal maestro per l'obliquità dei lineamenti irregolari nei volti

[1] Non sono noti nè il luogo, nè l'anno di nascita di Pietro de Ingannatis, o de Inganadi o d'Inganai. È ricordato dal 1529 al 1547.

scarni, con gli occhi smorti, i nasi a punta, i menti globosi del Bissolo.

Francesco Rizzo[1] s'approssima al Bissolo, come lui ispi-

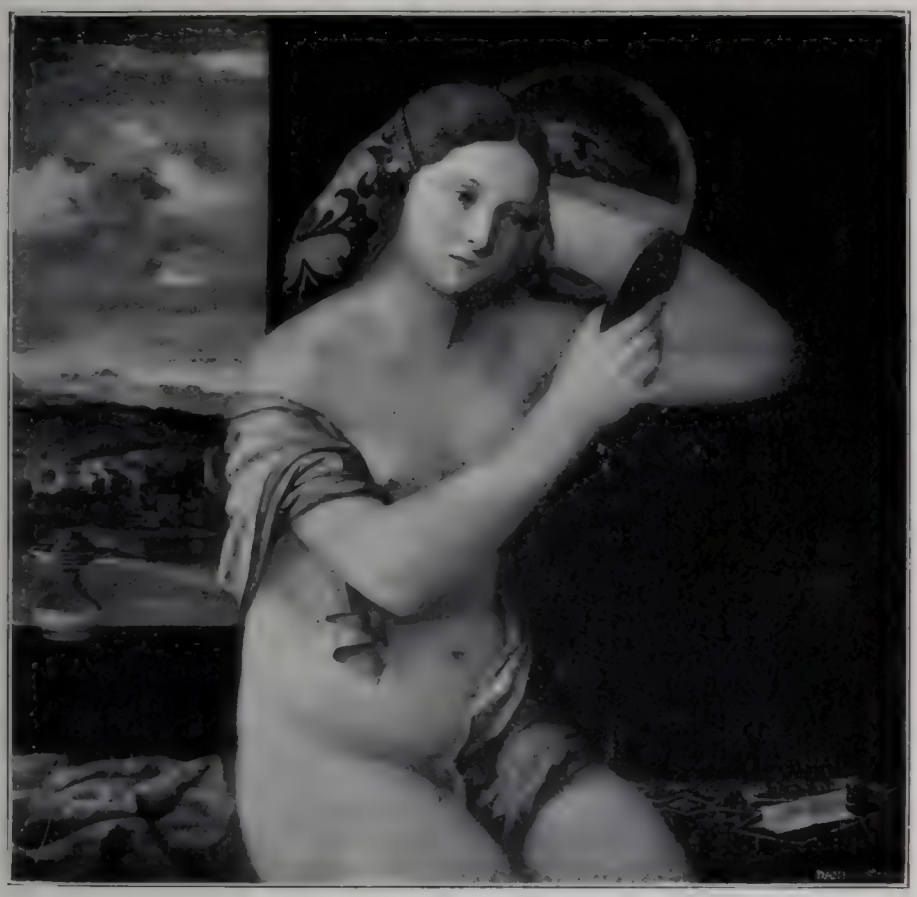

Fig. 377 — Vienna, Hofmuseum. Bissolo: La *Vanità*.
(Fotografia Hanfstaengl).

randosi alla pala di San Zaccaria di Giambellino, nel dipingere nel 1507 la tavola della chiesa di San Pietro Martire

[1] Fu questo maestro da Santacroce, in quel di Bergamo; cfr. ANGELINI (L.), *Arte bergamasca. Di una tavola e di un pittore di Santa Croce*, in *Rass. d'Arte*, 1909, n. 12, pag. 191; CROWE e CAVALCASELLE, *History of Painting in North Italy* (Ed. Borenius, III, pag. 439); FORNONI (E.), *I pittori da Santa Croce*, 1908; LUDWIG e MOLMENTI, in *Emporium*, giugno, 1903; LOCATELLI (P.), *I pittori bergamaschi*, Bergamo, 1867; VENTURI (A.), Vol. precedente, pag. 476.

in Murano, stampando su uno stesso tipo le figure e dando loro la ricercatezza che l'arte veneta assunse ai confini lombardi. L'amore alle fioriture gli fece anche dipingere l'*Annunciazione* dell'Accademia Carrara, come una gran pagina di corale miniato.

Anche Pasqualino,[1] di cui si ha firmata una tavola votiva presso Jos. v. Novák di Praga, e un'altra con la Madonna e Maria Maddalena nel Museo Correr (a. 1496) a Venezia, ricorda per lo sfumato il Bissolo, specialmente nella prima, mentre riunisce e fonde i tipi belliniani a quelli del Cima.

* * *

Belliniano fu Rocco Marconi (n. circa 1489, m. 1529) ne' suoi primi passi, quando eseguì la *Madonna* della Galleria di Strasburgo, e la ripetè nell'altra della collezione Nortbrook (fig. 368), e, tra due Santi a mezza figura, nella chiesa del Redentore a Venezia. In quest'ultima replica, il pittore ripetè la marmorea Vergine che guarda con chiari occhi davanti a sè, il plastico drappo bianco che le avvolge la testa, le carni chiare, il chiaroscuro tenue; ma, nel dipingere i Santi, foschi, nerastri nell'ombra de' lineamenti, con grossi panni, alla decisione delle linee sostituì l'indeterminatezza, alla superfice ossea, compatta, un'altra granulosa e punteggiata. Evidentemente il pittore, tardi, quando aveva superato la forma belliniana, riprodusse l'immagine di Madonna, già da lui elaborata nella bottega di Giovanni Bellini e fregiata del nome stesso del suo maestro nella replica Nortbrook a Londra, inscritta col proprio nome nell'altra della Galleria di Strasburgo. La Vergine con le carni lisce marmoree, la testa similmente coperta d'un bianco drappo, si rivede diritta sulle nubi, assunta al cielo, in San Pietro Martire a Murano (fig. 369), nell'ancona attribuita a Giambellino. Non

[1] Su Pasqualino, cfr. Janitschek, in *Repertorium für Kunstw.*, IV, pag. 204; Th. v. Frimmel, *Galerie Jos. v. Novák in Prag*, Praga, 1899.

solo si riconosce la corrispondenza dei lineamenti di Maria con i quadri indicati, ma anche di quella de' paesi a collinette tondeggianti, del cielo solcato da zone di nubi, del colore dolce, argentato. Già qui s'annuncia la irrequietezza

Fig. 368 — Londra, Raccolta Nortbrook.
Rocco Marconi: *Madonna* — (Fotografia Hanfstaengl).

che rompe la regolarità, la purità di Giambellino, nelle linee del manto raccolto sulle braccia della Madonna, e anche un'accentuazione di movimento nelle teste protese dei Santi sul piano e nello slancio del precursore. Rocco Marconi sta per abbandonare l'arte belliniana insieme con quella cimesca, cui s'era avvicinato nel delineare alcune figure di Santi; e

presto le forme apprese lasceranno soltanto qualche superficiale traccia nei tipi, e la distribuzione del chiaroscuro tenderà ad affetti essenzialmente pittorici, per giungere a un focoso accademismo cinquecentesco.

Affine alle forme iniziali di Rocco Marconi, ma più

Fig. 369 — Murano, San Pietro Martire.
Rocco Marconi: L'*Assunta* — (Fotografia Anderson).

delicato, senza l'ossea colorazione, è l'anonimo belliniano, che col nome di Giovanni Bellini firmò il quadretto della Galleria Borghese (fig. 370),[1] di quieta timida armonia colo-

[1] Vedasi a questo proposito G. Cantalamessa, *La Madonna di Giovanni Bellini nella Galleria Borghese*, in *Bollettino d'Arte*, 1914, pag. 105 e segg.

ristica. Il dolce pittore abbassa a uno sbiadito rosa la tinta della veste tradizionale purpurea di Maria, e dà alle carni un tenue biondo, alla spuma delle nubi, nel cielo mattinale, freddo e umido, luci di perla. Semplice nella disposizione, parco di pieghe, è il manto azzurro della Vergine con risvolti

Fig. 370 — Roma, Galleria Borghese.
Anonimo belliniano: *Madonna* — (Fot. Anderson).

marrone dorato; pure dorati dall'autunno sono i prati nel primo piano, e lo scuro velluto delle foglie a cuore dell'esile pianticella. La Vergine giovinetta con gli occhi color d'ambra, le labbra d'una leggera tinta rosea che s'avviva nel taglio della bocca, guarda in basso, ansiosa; e timido il bambino dalla testina quasi rasa, china il morbido volto, al quale giunge appena un fuggevole riflesso del pallido rosa della veste materna.

Il latteo chiarore della Madonna Borghese illumina la *Sacra Conversazione* della Galleria Giovanelli a Venezia (fig. 371), con la stessa Vergine timida, giovanile, e uno stesso attenuamento delicatissimo di tinte, trasparenti nel chiaroscuro, nelle leggere velature. Una santa giovinetta impallidisce alla fredda luce del mattino, mentre nell'ombra, penetrata di riflessi, si profila il Battista. Dietro le soavi figure si stende una bianca città, un vero e proprio panorama visto dall'alto, quale ancora non era stato dipinto a Venezia, e limitato dai monti azzurrini sotto il cielo biancheggiante.

Un'altra Madonna, a Londra, nella Galleria Nazionale (fig. 372), si può raggruppare con le due descritte. Coronata dal lento arco d'una nube che si sperde nell'aria fresca, seduta in un prato fiorito, invaso da sassolini che splendono come perle al sole, Maria adora con un lieve sorriso il putto dormiente, rotondetto, vellutato. I panneggi, già avvivati di luci e più mossi nel quadro precedente, qui prendono maggiore ampiezza, pèrdono l'antica timida impronta: il paese si anima nella gran pace dell'alba; i buoi pascolano davanti alle mura merlate di un villaggio candido di luce; il vello d'una pecora, dipinto con uno schietto naturalismo che sembra preludere al Bassano, splende d'argento; una cicogna sbatte impaurita le nivee ali all'apparire d'un serpe; s'inargenta al sole la camicia di un contadino seduto sull'erba.

A questa serie di opere del fine belliniano, sembra accostarsi l'*Ebbrezza di Noè* (fig. 373), nel Museo di Besançon, dipinto più degli altri avanzato nel Cinquecento, con lievi penombre sfiorate dal sole e figure sempre rotonde di forme, con rotonde teste. Da uno spiraglio dei pampini arabescati che fan pergola nel fondo, la luce penetra e splende d'argenteo fulgore sulle vesti dei figli del patriarca; striscia di riflessi la selvaggia faccia ghignante d'uno di essi e il viso serio, chino nell'ombra, del più giovane; soffonde di chiarore il corpo ignudo del vegliardo dormiente; scintilla nell'argentea tazza abbandonata a terra. L'ebbrezza non è espressa

Fig. 371 — Venezia, Collezione Giovanelli.
Anonimo belliniano: *Madonna e Santi* — (Fotografia Naya).

Fig. 372 — Londra, Galleria Nazionale. Anonimo belliniano: *Madonna.*
(Fotografia Anderson).

da Noè immerso nel sonno, quanto da Cam ridente, che sembra imprimere col gesto un movimento ondulato, di danza, ai fratelli attorno al vecchio.

Nessun'altra opera ci è dato indicare di questo pittore, più prossimo di tutti a Giambellino, degno di firmare col nome del maestro le sue soavi pitture.

* * *

Andrea Previtali di Bergamo (n. circa il 1480)[1] si mostra all'inizio, sotto qualche aspetto, affine a Vincenzo Catena, specialmente per il modo d'intarsiar le forme, nelle tavole votive dell'Hofmuseum di Vienna, e del Friedrich-Museum di Berlino (fig. 374), dove le figure di Santi e adoratori si assiepano davanti alla Madonna col Bambino, sullo stesso piano, appiccicate le une alle altre, con i monti del paese a ridosso. Materiale di tipi, pesante nella struttura de' piani, mancante di agilità di linee, ci appare in quelle opere primitive Andrea Previtali, natura grezza che vuole specchiarsi nelle forme nobili di Giambellino e adornarsi e impreziosirsi al pari del Catena. Ma alla vista delle cittadine eleganze veneziane il Bergamasco si rifà, si alleggerisce nell'abbigliamento, ricompone l'aspetto, si ordina più libero, acquista vivacità e scioltezza di movimenti. I colori assumono fulgore, le carni s'indorano, si scaldano nella *Madonna* firmata e datata 1502, nella Pinacoteca di Padova (fig. 375). La Vergine, arrotondata, si avvicina ai tipi boccaccineschi, il Bambino, avvivato di luce, leva benedicente il braccio, il

[1] Firmò *Andreas Bergomensis, Andreas Previtalus, Andreas Cordelle agi* (Vasari: *Cordeliaghi*). La prima opera datata 1502 dal conte Cavalli passò al Museo di Padova, la pala d'altare di Borgo Sant'Antonio, descritta dal Tassi, recava l'iscrizione: *Andreas Bergomensis discipulus Jo. Bellini.* Intorno al pittore cfr. Angelini (L.), *Arte bergamasca. Di una tavola di Andrea Previtali in Alzano Maggiore*, in *Rassegna d'Arte*, 1908, n. 8, pag. 136; Colasanti (A.), *Due quadri inediti di Andrea Previtali*, in *L'Arte*, 1908, XI, pag. 52; Fornoni (E.), *Cordeliaghi e Previtali*, in *Arte e Storia*, a. XXX, n. 9, 15 settembre 1911, pag. 266; Ludwig, in *Jahrbuch* cit.

Fig. 373 — Besançon, Museo. Anonimo belliniano: *Noè ebro.*
(Fotografia Bulloz).

Fig. 374 — Berlino, Friedrich Museum. Previtali: Tavola votiva.

quale getta un'ombra diafana sulle carni penetrate del chiarore che accende le nubi a semicerchio intorno alla testa di Maria. In questo quadro, alla gioia dei colori Andrea Previtali aggiunge un bilanciamento ritmico delle forme, come si vede nel lembo del manto, rivolo d'oro, cadente

Fig. 375 — Padova, Museo.
Previtali: *Madonna* — (Fotografia Anderson).

dal braccio della Vergine alle ginocchia, disegnante un contorno in rispondenza alla curva che limita il gruppo dall'altra parte, per dare alla figura ampiezza monumentale. Vicina al tempo della Madonna padovana è l'altra della collezione Layard, attribuita al Boccaccino (fig. 376), con le forme massicce della Vergine, dai contorni molli del viso, dagli occhi neri opachi che si ripetono più volte nelle opere

del Previtali, e con gli angeli ancora segnati ne' lineamenti da piani d'ombra, piatti, intarsiati. Questi due quadri rappresentano la nobilitazione di Andrea Previtali per influsso del Boccaccino, il quale, più prezioso del Catena, compì il dirozzamento del giovane pittore venuto giù dai monti bergamaschi; ma tosto che gli esemplari del Cremonese non furono più davanti a lui, tornò alle forme sue proprie, slar-

Fig. 376 — Venezia, Collezione Layard (già). Previtali: *Madonna e Angioli.* (Fotografia Anderson).

gate, piene, macchinose, sebbene con virtuosità molto aumentata, quale poi andrà manifestando in lucidi sgargianti colori e in sfavillìo d'oro, nelle opere tutte a linee ondulate, secondo gli esempî di Lorenzo Lotto, e nelle altre con la fusione de' toni prima staccati e in contrasto tra loro, per ottenere la quieta armonia insegnata da Giorgione.

Un piccolo belliniano, che ricorda in qualche particolare il Previtali, è Fra' Marco Pensaben di Venezia, noto per aver avuto nel 1520 l'incarico di dipingere una pala di San

Niccolò a Treviso, la quale, condotta in parte con gli aiuti di Fra' Marco Meraveia e di Vittor Belliniano, fu lasciata interrotta, onde fu poi compiuta dal Savoldo. Forse è suo il dipinto firmato « Fr . Marcus . Venetus . P . » dell'Accademia Carrara di Bergamo, in cui si rivede la composizione belliniana ripetuta dal Bissolo, dal Lotto e da altri: la Vergine in atto di stender la mano protettrice sul capo del divoto presentato da' suoi santi patroni, benedetto dal bambino Gesù. Ma la ripetizione di Fra' Marco è grossa, materiale di forme e di chiaroscuro, incerta di struttura, infantile nello strano paese, nel quale s'addossano e si sovrappongono edifici e montagne.

A Bergamo vi è un altro quadro, con quattro Santi e due divoti intorno al gruppo di Maria col Figlio, ricavato in qualche modo dall'esemplare belliniano di San Francesco della Vigna; ma tutto è fuor di posto: i lineamenti nelle facce dalle gote gonfie, le intere figure pencolanti che si fan puntello nel mal congegnato scenario, tra le grosse quinte di alberi e di rupi. Ignaro di leggi di prospettiva, il frate dilettante appare miserrimo tra i discepoli di Giambellino.

* * *

Tra i belliniani, Pier Maria Pennacchi [1] si distingue per le doti di coloritore, sfolgorante di toni metallici. L'opera più antica, firmata, è la *Pietà* di Berlino (fig. 377), dalle forme derivate da Girolamo suo maggiore fratello: la testa aguzza di Cristo, coperta di lisci capelli spioventi, con grosse ciglia spi

[1] Su Pier Maria Pennacchi, cfr.: Biscaro (Girol.), *Note e documenti per servire alla storia delle arti trevigiane*, in *Cultura e Lavoro*, 1897, n. 3; Id., *Per la storia delle Belle Arti in Treviso*, Memoria letta all'Ateneo di Treviso il 16 agosto 1896; Fogolari, *Le portelle dell'organo di Santa Maria dei Miracoli di Venezia*, in *Boll. d'Arte*, II, Roma, 1908; Hadeln (Detlev Freiherr von), *Ein Jugendwerk des Pier Maria Pennacchi*, in *Monatsh. f. Kstw.*, IV, Leipzig, 1911.

Non abbiamo fatto parola di Girolamo Pennacchi o Girolamo da Treviso, che si attiene alle forme di Bartolomeo Vivarini e del Mantegna, oggetto di studio del precedente volume. Gli appartengono *Cristo sul sarcofago* della Galleria di Brera, la pala di San Salvatore presso Sussegana, la *Trasfigurazione* della Gall. di Venezia.

nose, pende su una delle spalle, tornite nel bronzo; le braccia son rette con trepida pietà da due angeli, lavorati come in lastre di metallo; fantastiche rocce, enormi massi sovrapposti, si illuminano di rapidi riflessi; e il paese nel fondo, con un quieto lago, colline e castelli, è finemente delineato nei profili

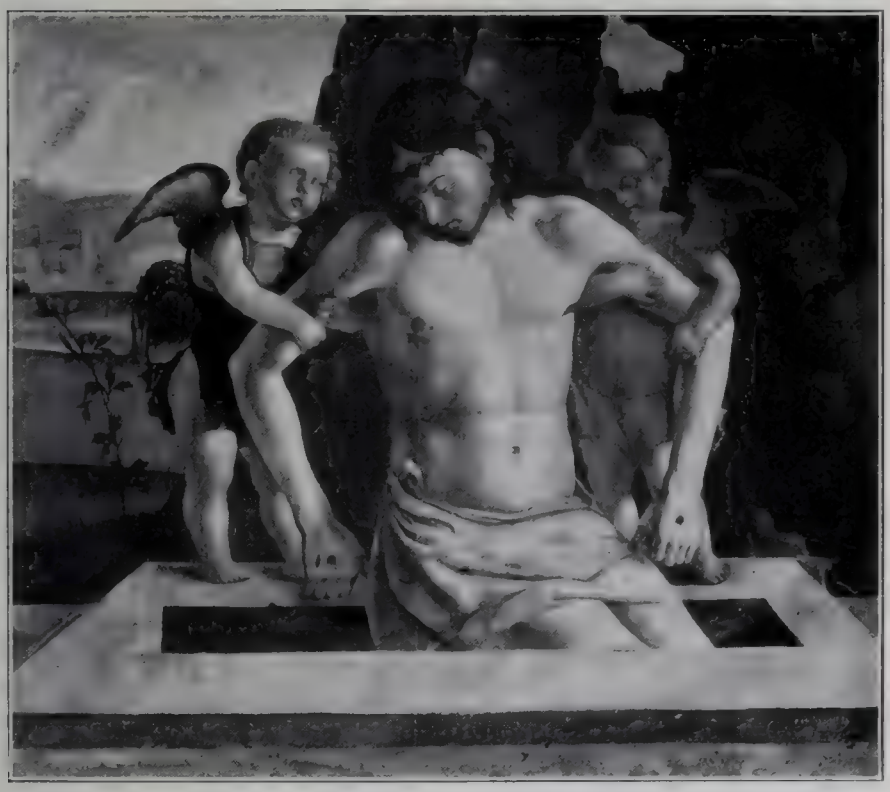

Fig. 377 — Berlino, Friedrich Museum. P. M. Pennacchi: *Cristo morto.* (Fotografia Hanfstaengl).

delle distanti macchiette, ne' contorni leggeri, aerei, degli alberi lontani, nella precisione d'ogni oggetto tra i vapori azzurrini.

Dopo quest'opera, Pier Maria Pennacchi s'avvicinò maggiormente per forma a Giambellino, dipingendo l'*Annunciazione* (figg. 378-379) nelle ante d'organo, già in Santa Maria dei Miracoli, dove il colorismo metallico di lui trionfa in uno scintillìo smagliante, fantastico. La scena si svolge in una

stanza con le pareti di marmi preziosi e il soffitto a lacunari con rosoni splendenti; una striscia di luce entra dalle dorate imposte della finestra. Gabriele ha la veste e una grand'ala

Fig. 378 — Venezia, Galleria.
P. M. Pennacchi: *Gabriele.*
(Fot. Filippi).

Fig. 379 — Venezia, Galleria.
P. M. Pennacchi: L'*Annunciata.*
(Fot. Anderson).

aperta di un cupo verde con riflessi d'oro, rossi i calzari, i capelli disciolti, che sembrano muovere un riverbero sul volto in trasparente penombra, profilato sull'oro pallido dell'imposta. Maria, non distratta dalla lettura, in ginocchio, spicca con il manto azzurro e il drappo bianco-acciaio sul rosso cupo della tenda di velluto. Dietro le aperte imposte

il paese s'illumina della fredda luce d'una nube d'argento, le case sembrano sbalzate in una lastra di bianco metallo.

L'arte di Pier Maria Pennacchi diviene grande nella *Cena in Emaus*, a San Salvatore in Venezia (fig. 380), fin qui attribuita al Diana o al Carpaccio, ma evidentemente di lui, autore del soffitto di Santa Maria de' Miracoli. Nella

Fig. 380 — Venezia, San Salvadore. P. M. Pennacchi: *Cena in Emaus.* (Fotografia Anderson).

stanza, semplice e grandiosa, ieratico per la pura bellezza, Cristo muove lenta la mano diafana benedicente; la veste rossa, che divien rosea nelle luci, accende il volto avvivato dall'onda del sangue, come si vede ne' profeti in Santa Maria de' Miracoli, circonfuso dall'atmosfera luminosa, sereno nello sguardo de' grandi occhi lucenti. Due pellegrini s'interrogano con lo sguardo, un Orientale protende l'aguzzo viso e fissa avanti a sè gli occhi penetranti; un gentiluomo rimane sospeso, meditabondo: nessuno parla; tutti sentono, pur non

rendendosene ancor bene conto, la presenza di Cristo. Ogni particolare è curato sottilmente, senza che venga meno la grandiosità della scena, la nobiltà delle figure. Ricercatore dei forti effetti di chiaroscuro, il Pennacchi fa penetrare da una finestrella nel fondo della stanza un fascio di raggi, che si riverbera sulla parete grigia, illumina in pieno la testa del Redentore, inargenta lo scialle dell'Orientale, scivola sulla sua guancia, batte sui capelli e la barba del vecchio pellegrino, come sui fasci di pieghe metalliche delle sue vesti, e si diffonde con un meraviglioso giuoco di riflessi per la stanza, intorno all'ospite divino.

Le opere che meglio servono all'attribuzione della *Cena in Emaus* sono il soffitto della chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Venezia, e in parte l'altro di Santa Maria degli Angeli a Murano. Entro i lacunari si vedono busti di biblici personaggi, recanti fra le mani rotuli che si snodano come serpi di bronzo; figure di Santi come sbalzati nel metallo, dardeggiati di luce, velati di livide ombre; altre immagini accese vivamente nelle carni, piene d'ardore negli aspetti grandiosi e severi. Ma con queste opere il pittore è uscito dalla schiera degl'imitatori di Giambellino, forte del proprio stile, avvolto nei fulgori dell'acciaio, dell'argento e dell'oro.

* * *

Continuatore del sistema illuministico di Giambellino giovane, Lattanzio da Rimini,[1] in quel poco che di lui ci rimane, veste di nivea luce le forme. Nel quadro (fig. 381) della fabbriceria di Piazza Brembana (1505), dà un candore meno diafano e più intenso di quello del maestro alle figure, alcune delle quali, ad esempio, i Santi Michele e Francesco, sono condotte con un segno intarsiato rievocatore di forme alvi-

[1] Su questo pittore si hanno notizie, non ricordate comunemente, in Tonini, *Di Bittino da Faenza e della pittura riminese*, in *Atti della R. Dep. di Romagna*, II, 1863. Cfr. anche Ludwig, in *Jahrbuch* cit.

siane. L'artista inesperto, che si limita a note di bianco e non cerca trasparenze, fece un tentativo d'immedesimare figure e luce, dipingendo il braccio di San Michele in atto

Fig. 381 — Piazza Brembana, Fabbriceria.
Lattanzio da Rimini: Pala di *San Martino* — (Fotografia Taramelli).

di sollevare le bilance; ma non riuscì se non a renderlo in modo incerto, quasi invisibile.

Nell'altro quadro, recante la data stessa, nella chiesa di Mezzoido, Lattanzio da Rimini sforma di più le figure e ne

alleggerisce le ombre, ma serba in fondo i caratteri del quadro anteriore: gli occhi lucenti, le labbra sinuose, i lineamenti affilati, le forme piatte sullo sfondo del paese minuzioso, piantato materialmente di strani allineati alberelli, sparso di case zuccherine ne' colli arati, ne' campi divisi da siepi.

Un altro Romagnolo, Nicolò Rondinello da Ravenna,[1] si mostra belliniano con influssi locali indiretti, vicino al Palmezzano, nel quadro di Brera: *Giovanni Evangelista che appare a Galla Placidia.* I larghi visi degli angeli, gli atteggiamenti divoti, le pieghe delle vesti strizzate, lasciano intravedere l'influsso del seguace di Melozzo. L'icona di Maria col Putto benedicente, belliniana di tipo, quale si scorge sulla mensa dell'altare dipinta nel quadro, si rivede quasi uguale nella tavola della Galleria Doria a Roma (fig. 382), nerastra d'ombre. Lustra e chiassosa per azzurri e verdi è pure l'altra *Madonna col Bambino e San Giovannino.* della stessa galleria, firmata « Joannes Bellinus », che unisce all'elemento belliniano tracce alvisiane nella testa e nelle gonfie forme del putto.

Ripetitore delle stesse forme, il Rondinello rimane stazionario, e non sa trarre alcun vitale elemento dai grandi esemplari di Giovanni Bellini, de' quali si serve per stampare e ristampare i suoi tipi fatui e imbambolati. Ancora si rivedono, insieme coi veneti, gli antichi elementi romagnoli in una seconda pala della Galleria di Brera, ideata nell'insieme come una delle tante ancone d'altare palmezzanesche, adorna anche di grottesche alla romagnola, non di musaici alla veneziana, ma animata di tre putti musicanti presi a prestito da Giambellino. L'opera è tra le più notevoli del pittore ravennate, anche per la ricerca di stilizzazione lineare e per lo smalto dei colori.

---

[1] Notizie sulla vita e sulle opere del Rondinello, in Ricci, *Raccolte artistiche di Ravenna* (Arti grafiche, Bergamo), e in Beltramelli, *Da Comacchio ad Argenta* (Serie *Italia Artistica*, n. 14. Arti grafiche, Bergamo). Sul testamento della moglie del pittore, cfr. *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1909, XII, pag. 163.

Al Rondinello si connette in qualche lavoro Baldassare Carrari [1] forlivese, iniziato dapprima all'arte ferrarese e a quella dei seguaci di Melozzo. In un'ancona della Galleria di Brera a Milano, tanto la Madonna in trono, quanto gli

Fig. 382 — Roma, Galleria Doria. Rondinello: *Madonna*. (Fotografia Anderson).

angioli musicanti, hanno modificato la forma palmezzanesca a traverso quella del Rondinello; ma la trasformazione dei tipi forlivesi originarî avviene a stento, e resta anzi sospesa, nell'*Incoronazione della Vergine* del Museo di Forlì, che

[1] Di lui si è fatto cenno nel precedente volume VII, 3. Cfr. intorno a Baldassare Carrari: Grigioni (C.), *Baldassare Carrari il giovine, pittore forlivese*, in *Arte e Storia*, 1896, n. 12, pag. 91; Id., *Baldassare Carrari, il giovine di Forlì, pittore*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, I, 1898, pag. 237.

appena nel tipo di Maria incoronata serba una lieve reminiscenza veneziana, come pure nell'*Adorazione de' Magi* della raccolta Benson a Londra, la quale solo per il gruppo della Vergine col Bambino tiene qualche rapporto col Rondinello.

* * *

Al gruppo romagnolo segue l'altro di Francesco Tacconi [1] cremonese, di Filippo Mazzola, di Cristoforo Caselli detto il Temperello e dello Zarotti parmigiani. Francesco Tacconi nel 1489 ebbe l'allogazione delle ante del secondo organo di San Marco, ancora esistenti, ma quasi distrutte; e fece nell'anno stesso la *Madonna* della Galleria Nazionale di Londra (fig. 383), copiata dall'altra di Santa Maria di Nazaret, lavoro d'un belliniano meno intarsiato, più largo, più latteo, disegnatore del paese con le colline annebbiate in lontananza. Il completamento di questa figura da poco più di mezza a intera, portò il Tacconi a immaginare il resto del trono, che non seppe connettere alla Vergine, cui fece posare un piede su uno sgabellone di pietra e l'altro sulla base rettangolare sottostante. Non ostante le irrazionali e scorrette linee aggiunte all'immagine per allungarla e completarla, il Tacconi ottenne un discreto effetto decorativo.

Egli fu maestro a Filippo Mazzola,[2] che, pur conservando le caratteristiche locali, cercò d'accostare i suoi tipi ai belliniani. Nel quadro della Galleria di Parma, datato 1491, la Vergine grave, massiccia, dall'ovale pesante del volto, mostra l'accostarsi delle forme emiliane a quelle di Giambellino; e così anche San Giovanni, a sinistra nel dipinto, per il con-

[1] V. Bonetti (C.), *Un'opera sconosciuta di Francesco Tacconi*, in *Arch. stor. lombardo*, 1908, ser. IV, pag. 181; Moschetti, *Il maestro di Filippo Mazzola*, in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, a. X, fasc. V, sett.-ott. 1907; Id., in *Arch. stor. lombardo*, 1908, vol. IX, ser. IV.

[2] Cfr. Ricci (C.), *Filippo Mazzoli*, in *Napoli Nobilissima*, VII, 1, 1898; Malaguzzi (F.), *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano, 1902; Motta (E.), in *Bollettino della Svizzera Italiana*, 1883, pag. 119.

torno raccolto, l'arco della gamba destra spostata, le sottili pieghe dello scarso manto. Forme affini a queste riappaiono nel quadro di Berlino, datato 1502, pur dimostrando che la visione dell'arte di Giambellino non aveva fortificato lo spirito del pittore emiliano, che nei quadri sacri continua a ricordare per qualche superficiale reminiscenza gli esemplari belliniani, riproducendoli con molta durezza di contorni, tagliati dalle ombre forti carboniose. Così nel *San Cristoforo* del Museo di Budapest, nella *Sacra Conversazione* della Galleria Nazionale di Londra.

Fig. 383 — Londra, Galleria Nazionale. Franc. Tacconi: *Madonna* (Fot. Hanfstaengl).

Le migliori opere del Mazzola sono il ritratto della raccolta Vieweg a Brunswick (fig. 384), studiato da Antonello, nonostante la forma emiliana del volto ovale e allungato; i ritratti delle gallerie di Brera (fig. 385) e Borromeo a Milano; quello della collezione Doria a Roma. Nel primo, per imitare il suo grande modello, cercò di formar cristallina l'iride degli occhi, sporgenti gli zigomi, plastiche le labbra ondulate e sinuose. Ma l'intento di adottar lo stile antonelliano appare anche più visibilmente negli altri ritratti: in quello di Brera l'iride degli occhi è raggiata, i muscoli labio nasali sono circoscritti da una caratteristica ruga, alla maniera propria del grande Siciliano. Ad ogni modo, Filippo Mazzola non sa

staccare dai fondi le teste dei personaggi, e sostituisce il suo segno curvo a quello rigoroso de' lineamenti de' modelli. Nel ritratto della Galleria Doria meglio conservata è l'impostatura de' ritratti antonelliani, anche il girar degli occhi in senso contrario a quello del busto. Par che il pittore si sia studiato di mettere in rilievo la bruttezza degli effigiati: al volto del gentiluomo di Brera l'esagerato prognatismo e i tondi lineamenti danno l'apparenza d'un muso di cane; all'altro del ritratto Doria, i lineamenti torti, il naso a becco d'uccello, gli occhi strabici danno una caratteristica dissonanza di linee. E il chiaroscuro carbonoso accresce la rude bruttezza delle forme.

Conterraneo di Filippo Mazzola, Cristoforo Caselli, detto il Temperello,[1] fin dal più antico suo quadro, datato 1495, più che alle forme belliniane, si volge alle vicentine. Vedesi quell'opera, in forma di trittico, nella sagrestia della chiesa di Santa Maria della Salute. Negli sportelli sono due Santi Vescovi, disposti con l'asimetria più frequente nella scuola di Vicenza che non a Venezia; il vescovo a destra, grandioso nell'inviluppo del ricco piviale, nella fermezza del gesto, nell'espressione degli occhi gravemente chini, è lumeggiato dal chiaroscuro di Cima da Conegliano; l'Eterno nella lunetta, per l'ovale largo, pesante, piatto, per la constrizione delle linee del corpo entro uno schema rettangolare, per il movimento antonelliano della mano reggente il globo di cristallo, trova pure i più stretti riscontri nell'arte fiorita a Vicenza.

Questi rapporti di forma con la scuola vicentina si palesano anche più nell'ancona della Galleria di Parma, datata 1499 (fig. 386), solo indirettamente ispirata alle pale di Giambellino. Sotto le mal congegnate arcate d'un tempio, si eleva il trono su cui siede la Vergine col Bambino; sei

[1] Cfr. per questo pittore: Ricci (C.), *La R. Galleria di Parma*, Parma, Battei, 1896, pag. 106.

angioli, plasmati sui rustici trovatori del Montagna, fanno ala al gruppo divino: un Santo Vescovo guarda con freddo occhio i fedeli; il cimesco Battista legge l'iscrizione del proprio rotulo; altri angeli si affollano ai piedi del trono con la scarsa flessibilità solita nelle figure vicentine. Tale mancanza di scioltezza, accresciuta dall'inesperienza prospettica,

Fig. 384 — Brunswick.
Collez. Vieweg.
Filippo Mazzola: Ritratto.

Fig. 385 — Milano, Gall. di Brera.
Filippo Mazzola: Ritratto.
(Fot. Anderson).

fa cadere nel grottesco il pittore, là dove, tra righe di dondolanti teste di cherubini, da assicelle di nubi, fa scattare, spauracchio, l'Eterno Padre.

Le forme di Bartolomeo Montagna si riflettono anche nel busto di Madonna orante, nella Pinacoteca di Parma, col manto a spigolo sulla fronte, gli occhi gravi velati dalle palpebre, i rudi lineamenti contornati d'ombre nere, i fili di seta de' ricami del manto corsi da luci vitree. Senza la gaiezza rumorosa delle tinte, gli *Angeli musicanti* della stessa Gal-

leria, frammenti d'una pala d'altare, sono pure vicentini di forme, benchè in essi, come in tutte le altre opere, il Temperello non intenda appieno la tecnica de' modelli.

Meglio dipinge Giovan Pietro Zarotti,[1] probabile autore

Fig. 386 — Parma, Galleria. Temperello: Pala d'altare. (Fotografia Anderson).

dell'affresco all'entrata del duomo di Parma, compiuto per la tomba di frate Domenico vescovo di Lidda, il quale si vede orante davanti alla *Sacra Famiglia* (fig. 387-388). Come

[1] Questo pittore è ricordato dagli storici parmigiani Pezzana, Barbieri, il quale, in *Ordinarium Ecclesiae parmensis* (Parma, 1866, pag. 189), assevera di sapere, « per documento ancora inedito », che la pittura del duomo fu commessa a maestro Giovan Pietro Zarotti. Alcune notizie intorno a lui si leggono nelle schede Scarabelli, conservate nel R. Museo di Parma.

il Temperello, lo Zarotti si volge agli esemplari vicentini, e in particolare a quelli del Montagna, come dimostrano l'ovale appuntito del viso di Maria, le sue palpebre gravemente chine, le pieghe angolose del manto, la lignea sfaccettatura del volto di Giuseppe. Ma le linee della figura di Maria si addolciscono, la forma diviene svelta, assume ele-

Fig. 387 — Parma, Duomo.
G. Pietro Zarotti: Affresco.

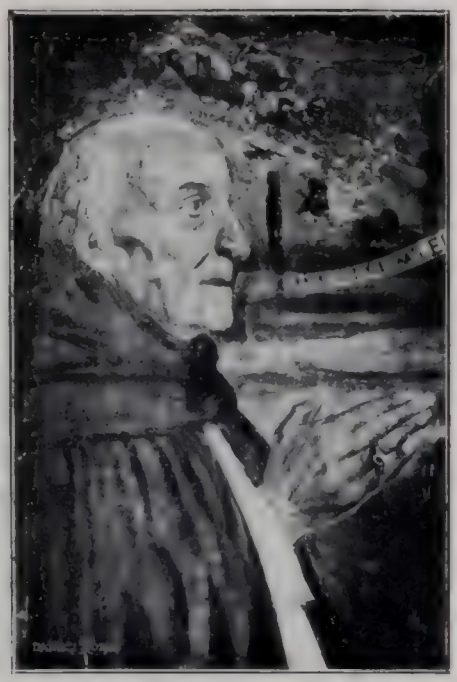

Fig. 388 — Parma, Duomo.
G. P. Zarotti: Part. dell'affresco sudd.

ganti contorni. Davanti al sacro gruppo, il vecchio frate è modellato con forza realistica, nell'incavo della guancia ossuta, nel serpeggiar delle turgide vene e delle rughe, nello stringersi ferreo delle labbra. Degne di quella testa sono le mani, con la pelle disseccata, come staccata dai muscoli, sconvolta dalle rughe, mobilissima. Questa sola pittura ci resta dell'artista quasi sconosciuto interprete di forme venete innestate sul tronco emiliano.

* * *

Lazzaro Bastiani ebbe fortuna maggiore del merito, per aver ispirato due singolari maestri, Benedetto Diana e il Carpaccio. Gli fu seguace anche un pittoruccio, Giacomo Bello, che, nel quadro della Galleria di Vienna, *Gesù tra il Battista e Apostoli*, ristampa alcuni tipi bastianeschi nelle piatte figure, specialmente nei due angioli suonatori, e compone il paese, a seconda degli esempî ricevuti, con montagnole tondeggianti, basso sulla linea dell'orizzonte.

Ben diversamente lo seguì Benedetto Rusconi, detto Diana, che gli fu anche collaboratore nel dipingere stendardi per la piazza di San Marco; ma, a quel tempo, 1515, egli aveva già sorpassato il maestro, e la collaborazione di fatto non poteva più significar comunione artistica. Maturo, stimato, l'anno dopo vinse il Carpaccio in un concorso bandito dalla Scuola della Carità; e nel 1512 fu gastaldo dell'arte de' pittori. Morì nel 1524.

Nella prima opera, oggi in palazzo reale a Venezia (figura 389), la *Madonna in trono con due adoratori patrocinati dai Santi Francesco e Girolamo* (a. 1486), il Diana costruisce alla maniera del Bastiani le allampanate figure, vacillanti nel viluppo delle vesti accartocciate; e così il trono, largo e massiccio, adorno di mascheroni e di stemmi, simile a quello di Santa Veneranda, a Vienna. Tuttavia il pittore si distacca anche in quest'opera giovanile dalla scuola: schiara il tono fondamentale bastianesco marrone ligneo; vagheggia i tipi belliniani, che riflette nella grave Madonna e nella tonda testa ricciuta del bimbo; costruisce con un senso d'arte più fine il paese con case illuminate e colline ondeggianti, che all'orizzonte segnano appena nella nebbia gl'incerti profili.

Intorno al 1500, dipingendo una gran tela per il ciclo dei miracoli della Croce della scuola di San Giovanni Evan-

gelista, ora nella Galleria Veneziana, con la *Guarigione d'un fanciullo caduto dall'alto* (fig. 390), il Diana si mostra più moderno di quanti lavorarono a quelle rappresentazioni, per un senso prospettico tutto nuovo, preludente le conquiste della pittura veneziana. Rappresentò non il miracolo, bensì il fatto doloroso, lasciando indovinare come per la santissima croce svanisse poi ogni male e ogni pena. Il realismo del Bastiani trova uno sviluppo originale e potente in que-

Fig. 389 — Venezia, Palazzo Reale. Benedetto Diana: Tavola votiva. (Fotografia Alinari).

st'opera del Diana, larghezza di forme, aria, luce; gli aggruppamenti sono senza sforzo, i lineamenti de' personaggi senz'accentuazioni espressive, l'ambiente schietto, non composto a fatica.

A Giambellino si avvicinò nelle due *Sacre Conversazioni* della Galleria Veneziana, aventi una rude traduzione realistica del vecchio Zaccaria di quel maestro, e ancora, nello sfondo, basse collinette, alberi come spolverizzati di luce, città con le bianche mura splendenti in lontananza. Dalle forme belliniane passò alle boccaccinesche, dipingendo la *Vergine coi Santi Girolamo, Agostino, Giustina e Maddalena* (fig. 391), dove i colori, prima bassi di tono, avvivano,

rallegrano la languida Madonna, la ricercata Santa Giustina, la colossale Maddalena. Convenzionale nel render le forme del Boccaccino e nel ripetere le incisive pieghe a fasci proprie di Jacopo de' Barbari intorno alla persona ovoidale di Maddalena, il quadro ci spiega come il Diana, dopo il tentativo di novità fatto nella gran tela della *Caduta del fanciullo*, non continuasse per la via maestra trovata una volta. Nè mai giunse alla vivezza d'effetti della *Cena in Emaus*, in San Salvatore, da noi ascritta a Pier Maria Pennacchi, e all'unità dei toni argentini della pala della Galleria Veneziana, la *Madonna tra due Santi*, che gli è pure attribuita senza fondamento. Ma dai quadri citati, dopo quello del ciclo dei miracoli della Croce, si scorge come, rivestendo le forme scarne, amplificandosi, il Diana, non avesse una propria tendenza artistica. Par che il grasso impedisca libertà di respiro e di moto ai suoi personaggi; e nel gonfiar le forme, s'arresti il pittore che, prima di fissar gli occhi su Giambellino e Alvise Vivarini, sul Boccaccino e Jacopo de' Barbari, aveva trovato una sincerità paesana rendendo ragionevoli e vive quelle del Bastiani.

Da giovane Vittor Carpaccio sentì pure gl'influssi di questo maestro, e ne serbò l'incertezza dell'architettura dei corpi e degli ambienti. Rimase l'educazione prospettica all'ingrosso; ma la fantasia e la mano del Carpaccio, pronte ai voli, nascosero le deficienze dell'educazione. Per molto tempo però, ogni volta che la mano s'allentava, rispuntavano, per forza d'inerzia, le figure bastianesche; ogni qualvolta eran ripresi necessariamente dall'artista i vecchi schemi di composizione, riappariva qualche frammento del primitivo lavoro, che pareva sommerso nel corso degli anni. Lo vedremo in seguito, quando diremo a parte della personalità di Vittor Carpaccio, così grande da distinguerlo dalla folla dei pittori veneti che fan ressa al limitare del Cinquecento.

Fig. 390 — Venezia, Galleria.
B. Diana: *Miracolo della Croce* — (Fot. Alinari).

* * *

I seguaci di Alvise Vivarini sono numerosi, ma sopra tutti gli fu ligio Marco Basaiti,[1] che fino all'ultimo ripetè le forme intarsiate (fig. 392). Nelle prime opere, le *Sacre Conversazioni*, già nella Galleria Crespi e in quella di Monaco di Baviera (fig. 393), come nella *Sacra Famiglia* del Museo Correr, segna duri e nerastri i lineamenti, irregolari i contorni, senza gradazione prospettica i piani. Le forme sgangherate nel quadro Crespi si compongono alquanto nell'altro di Monaco, quantunque la Vergine sia grossa e cadente, e Sebastiano dal sorriso idiota si presenti ancor qui esausto. In ogni cosa dei primordî del Basaiti è una sgarbatezza perfino villana, brutale per i violenti contrasti di luci fantastiche e di chiaroscuro nelle vecchie prefiche della *Deposizione*, della stessa Galleria di Monaco (fig. 394), forzata traduzione di realismo fiammingo, e nel *Cristo deposto* del Museo di Berlino (fig. 395), ove sono pure resi con spietato verismo i particolari del cadavere, grosso ceppo tagliato a colpi di scure. La gonfiezza delle figure di questo dipinto torna nella Madonna (fig. 396) della raccolta granducale di Oldenburg (replica d'altra nella Galleria Nazionale di Londra), nella quale divengono più uniformi le ombre, meno carboniosi i contorni Essa appare tra neri scogli, in un paese simile a quello dove siede una Madonna dell'Accademia di Ber-

[1] Bibliografia recente sulle opere di Marco Basaiti: Berenson (B.), *Lorenzo Lotto*, Londra, 1901; Fry (R. E.), *Portrait of Knight by Marco Basaiti* (?) *belonging to Mr. W. B. Patterson*, in *The Burl. Mag.*, V, pag. 574; Gronau (G.), *Ueber ein Madonnenbild des Marco Basaiti*, in *Rep. f. Kunstw.*, XX, 1897, pag. 301; Hadeln, *A proposito di un dipinto della R. Pinacoteca di Brera attribuito a Marco Basaiti*, in *Rass. d'Arte*, 1908, 12, 218; Lermolieff [Morelli (Gio.)], *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, 1886; Nasse (H.), *Gemälde aus der Sammlung des Prof. Z. von Bissing in München*, in *Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1911, pag. 94 e pag. 208; R. d'A., *Una Deposizione del Basaiti*, in *Rass. d'Arte*, 1910, XII, 198; Venturi (A.), in *La Galleria Crespi in Milano*, 1900, pag. 121.

gamo, ispirata a una composizione belliniana, ma dura di segno, con le materiali infossature ad arco nelle carni grasse, tipiche del putto nel quadro Crespi. L'arco convenzionale delle labbra della Vergine e gli occhi tondi e neri del bimbo si rivedono nel San Giacomo dell'Accademia di Venezia;

Fig. 391 — Venezia, Galleria. B. Diana: *Madonna e Santi.* (Fotografia Anderson).

mentre il Sant'Antonio, che gli fa riscontro, serba un riflesso della forza minacciosa dei Santi di Alvise: intorno a tutte due le teste sfarfallano nubi fantastiche, in forma di strani uccellacci e d'incerte figure umane.

In questi quadri primitivi di Marco Basaiti si fa strada tuttavia il desiderio di pacificar le linee contorte o spezzantisi, di quietare i contrasti di luci e d'ombre, di spremere un po' di grazia dai corpi tormentati. Benchè nel

quadro di Budapest sia tirato a fatica il colore, la Santa Caterina passeggia con grazia tra i prati in fiore, davanti alle linee falcate de' colli (fig. 397); con manierata eleganza è legato all'albero il San Sebastiano di casa Doria, illuminato nella figura e nel paese da luci fantastiche, secondo i metodi d'Alvise, non solari a norma di Giovanni Bellini. E sebbene nella Madonna di Berlino i busti degli angeli alviseschi e il gruppo della Vergine col figlio (fig. 398) stiano sopra uno stesso piano, la fantastica mobilità dei riflessi, il movimento armonico del bimbo, la tenerezza dell'espressione fanno dimenticare lo scarso fondamento prospettico dell'autore.

L'assidua ricerca di nobiltà e d'eleganza in quei dipinti continua nel *Cristo morto* della Galleria di Venezia (fig. 399), dove il pittore si studia di togliere ogni asprezza ai contorni della nuda salma e di addolcire i lineamenti del volto placido nel sonno di morte; lo sforzo del chiaroscuro per dar rilievo alla forma s'intensifica nella *Madonna tra i Santi Giacomo e Pietro* del Museo Padovano, e anche nel *San Girolamo* della Galleria di Venezia (fig. 400), notevole per le tinte una all'altra accostate, con certa tendenza particolare al monocromatismo: il biancore della rupe si confonde con quello delle carni estenuate, il cielo è solcato di nubi a intarsio, come variegature nel legno, e, similmente, zone d'ombra si stendono sulle rocce, sugli alberi, sul suolo.

Il pittore si raffina sempre più, per la visione di Giambellino, nella *Vocazione dei figli di Zebedeo* della Galleria Veneziana (fig. 401), benchè piatta di forme, con le figure stampate di convenzione, compassate nei gesti, ma delineate con sottigliezza, profilantisi sulle acque verdazzurre, in un paese animato da macchiette di pescatori e di bagnanti. Le luci fantastiche, come riflessi di candela, si ravvivano nella replica del quadro nel Museo Viennese (fig. 402), compiuta cinque anni dopo, e chiusa in una cornice foggiata come una porta di stile lombardesco, con due nudi abbracciati ai pilastri.

Fig. 392 — Milano, Galleria Crespi (già). Basaiti: *Madonna e Santi*.
(Fotografia Anderson).

Fig. 393 — Monaco, Pinacoteca. Basaiti: Tavola votiva.
(Fotografia Hanfstaengl).

Fig. 394 — Monaco, Pinacoteca. Basaiti: *Deposizione.*
(Fotografia Hanfstaengl).

Sui modelli di Giambellino il pittore plasma i quattro Santi, tra cui si svolge la scena dell'*Orazione nell'Orto* (fig. 403) in un desolato paese invernale. Ancora nel 1510 egli mostra di aver soltanto una visione di superficie; volendo scavare una nicchia dietro gli Apostoli dormienti, stende una materiale zona d'ombra sulla roccia, senza riuscire a rendere la profondità. Anche più tardi, nel *Cristo benedi-*

Fig. 395 — Berlino, Friedrich Museum. Basaiti: *Cristo deposto.* (Fotografia Hanfstaengl).

cente dell'Accademia Carrara a Bergamo (a. 1517), ricordando senza comprendere i criterî prospettici, qualche esemplare antonelliano, forse ripetuto da Alvise, il pittore pose una delle mani di Cristo sopra un parapetto tronco a metà, per lasciar libero il braccio sollevato a benedire. Nonostante questa povertà di mezzi, l'opera del Basaiti acquista valore per le belle gradazioni dei colori, per il fondo a mo' di lastra di marmo madreperlaceo, che dà il tono alla tinta delle carni. Con un simile criterio coloristico, affine a quello

usato dall'anonimo autore della *Cena in Emaus* della stessa galleria, è dipinto il ritratto di gentiluomo, sullo sfondo di

Fig. 396 — Oldenburg, Museo Granducale. Basaiti: *Madonna*. (Fotografia Oncken).

una parete marmorea di color grigio giallognolo velato, la quale da uno squarcio lascia apparire l'azzurro chiaro del cielo (fig. 404).

Fig. 397 — Budapest, Galleria. Basaiti: *Santa Caterina.*
(Fotografia Hanfstaengl).

Fino all'ultimo lo scolaro di Alvise serba la tranquillità, la gran cura quattrocentesca con cui l'anno 1520 dipinse il *San Giorgio*, le barde rosse del destriero, la sella a scacchi, il suolo sparso di scheletri. La modellatura svanisce, si fa cinerea negli indeterminati passaggi d'ombra e di luce; e di freddezza s'ammanta per le ombre livide delle carni. Tuttavia attrae ugualmente quel destriero d'argenteo fulgore, che scalpita sul mostro fangoso, irto di punte nella spina dorsale e nelle ali di vampiro. È l'opera d'un maestro stanco, o almeno appartenente a una generazione artistica stanca, laborioso, in cerca di meglio. Anche per ultimo, nel San Giorgio, par che intendesse di rendere effetti di atmosfera. Non ebbe slanci, ma molto lavorò per togliersi dalla tetraggine delle prime opere, per schiarire le immagini, per presentarle forbite e aggraziate. Restò un intarsiatore valente, giunto, nella *Vocazione dei figli di Zebedeo* a Vienna, a dare coi suoi legni commessi tutti i più vaghi e splendenti colori. Il provetto maestro s'accorse della grandezza di Giambellino, della modernità di Giorgione; ma, come se non sapesse e non potesse rinunciare ai modesti materiali della propria bottega, ammirò le opere di quei grandi, ne richiamò qualche particolare con parsimonia, riducendo alla maniera alvisiana le forme alate, timidamente sempre e come da lontano.

Vittor di Matteo, soprannominato Belliniano,[1] che già nel 1507 abbiamo incontrato tra gli aiuti di Giovanni Bellini, nelle pitture per il palazzo Ducale, fece la tavola votiva nella Galleria Lochis a Bergamo (1518) e la *Coronazione della Vergine* della chiesa di Spinea presso Mestre (1524), compì il *Martirio di San Marco*, grande tela allogata dalla scuola omonima a Giovanni Bellini l'anno prima della sua morte. La prima opera citata mantiene qualche riflesso al-

[1] Su questo pittore cfr. Frimmel (Th. von), *Mitteilungen zu Vittor di Matteo genannt Vittore Belliniano*, in *Blätter für Gemaldekunde*, n. 3, pag. 47; Ludwig, Supplemento cit. al *Jahrbuch*, XXVI, pagg. 72 e seg.

Fig. 398 — Berlino, Friedrich Museum. Basaiti: *Madonna.*
(Fotografia Hanfstaengl).

visiano nella figura del divoto che prega davanti il Crocefisso, la seconda richiama qua e là prototipo Cima da Conegliano; la terza, condotta a fine da Vittore negli ultimi anni di vita, ha una libertà coloristica ben differente dagli altri saggi del pittore. Il guasto però della tela è così grande da toglier modo di giudicare il maestro al suo punto d'arrivo. Solo il modo di tagliar corte le figure ci fa chiedere se a lui non appartenga la *Missione veneziana al Cairo*, nel Museo del Louvre, dove le figure si presentano così strana-

Fig. 399 — Venezia, Galleria. Basaiti: *Cristo morto.*
(Fotografia Anderson).

mente mozze, senza piedi, in una composizione che, come la viennese, ha un insieme carpaccesco.

Girolamo Mocetto o *Mozetto* o *Mozeto*,[1] altro scolaro di Alvise Vivarini, appare bimbetto, la prima volta, nell'anno 1458 a Murano; collaboratore di Alvise, circa il 1473, nelle vetrate del finestrone di San Giovanni e Paolo, e nel 1507, di Giovanni Bellini, per il compimento delle tele del palazzo

[1] Bibliografia recente su Girolamo Mocetto: Baron (B.), *Girolamo Mocetto « Painter-Engraver »*, in *Madonna Verona*, 1909, III, pag. 61 e 77; Fabriczy (C. v.), *Ueber Heimat und Namen Girol. Mocetto*, in *Rep. f. Kstw.*, pag. 215; Fiocco (G.), *Il primo dipinto di Girolamo Mocetto*, in *Madonna Verona*, anno VIII, n. 2-3, fasc. 30-31; Guibert, *Note sur une Résurrection du Musée Royal de Berlin et le graveur Mocetto*, in *Gazette des B.-A.*, 1905, pag. 380; Ludwig, in supplemento cit. al *Jahrbuch der k. preuss. Ksts.*, XXVI, 1905.

ducale, già ad Alvise allogate. Dieci anni dopo, Verona, che aveva bandito il pittore Falconetto di parte imperiale,

Fig. 400 — Venezia, Galleria. Basaiti: *San Girolamo.* (Fotografia Anderson).

lo chiamò per lavori. Nel 1531 fece testamento a Venezia.

In un'opera giovanile, nel ritratto di adolescente della Galleria Estense a Modena, il Mocetto squadra la testa al modo

seguìto da Alvise nella prima pala berlinese, ma schiaccia all'estremo il bassorilievo pittorico alvisiano, spianando i lineamenti del volto e colorandolo con una tonalità bassa che gli resterà abituale. Le stesse forme spianate si vedono nella gonfia Madonna del Museo Vicentino, la quale, pur riproducendo uno schema alvisiano di composizione, si sforza a rendere nel bambino, simile a fantoccio imbottito, l'esemplare di Gentile Bellini nella raccolta Mond.

Il Mocetto evidentemente non s'arresta ai modelli di Alvise, e nelle stampe molteplici va dietro di frequente al Mantegna. Anche in due tavolette, nella Galleria Nazionale di Londra, e in una della quadreria Malaspina a Pavia, il mantegnismo del Mocetto traspare appena modificato dagl'influssi veneziani. Nè al Mantegna si attenne sempre nelle sue prove d'incisione e di pittura, perchè fu attratto dalla scuola di Vicenza, e molto migliorò nell'incidere e nel dipingere accostandosi al Montagna, a Cima da Conegliano e al Fogolino. Qualche po' di grazia schiara le forme della Sant'Elena, nel castello sforzesco di Milano (fig. 405): e la speciale illuminazione delle case nel fondo richiama il Fogolino.[1] Più squadrate di lineamenti sono la piccola *Santa Caterina* del Museo di Padova (fig. 406), e la giovane martire del trittico dei Santi Nazzaro e Celso in Verona, il quale reca nel mezzo la solita Madonna dal viso largo e gli occhi spalancati.

Lavorando a Verona, il Mocetto s'accostò di più all'arte locale e ne lasciò la prova nella pala di Santa Maria in Organo (fig. 407): la Vergine entro un'edicola adorna di encarpî e di alberi fruttiferi; ma ancora, a quel tempo avanzato, serbò la modellatura delle gonfie figure, i visi schiacciati, il putto belliniano, il pesante ovale della testa di Maria.

Benchè si destreggiasse tra Alvise Vivarini e Giambel-

[1] L'attribuzione al Mocetto è dovuta a Lionello Venturi.

Fig. 401 — Venezia, Galleria. Basaiti: *Vocazione dei figli di Zebedeo.*
(Fotografia Anderson).

lino, tra il Mantegna e i Vicentini, il pittore rimane il vetraio muranese che stende a fatica sul vetro i colori. Nelle forme spianate, dilatate e squagliantisi, il Mocetto più o meno si conserva uguale, anche associando forme differenti a quelle figure e cose spiattellate, punteggiate, rivestite di smalti de' più svariati colori.

I due maestri, fra i maggiori a Venezia, che seguirono l'influsso in giovinezza di Alvise Vivarini, furono Lorenzo Lotto e Jacopo Palma il Vecchio. Il primo, nato verso il 1480,[1] dipinse nell'anno 1500 il piccolo San Girolamo del Museo del Louvre, e nell'aprile del 1503 stimò a Treviso con Pier Maria Pennacchi una pala d'altare di Vincenzo delle Destre. A Treviso stette in relazione con Ludovico Marcello, cavaliere gerosolimitano, vantato da poeti trevigiani contemporanei come magnifico protettore degli artisti; lavorò per il vescovo della città, Bernardo Rossi di Berceto, gli fece il ritratto, ora nel Museo Nazionale di Napoli, e nel 1505 gli dedicò anche un quadretto allegorico, alludente a' suoi sensi magnanimi. Dopo quell'anno, pur continuando a dipingere per i dintorni di Treviso, partì per le Marche, ove svolse tanta attività pittorica, ampliandosi sempre più, variando gl'intenti e le forme. Fin dai primi quadri Lorenzo Lotto, pieno di vivezza nuova, di fosforescenze, di ondulazioni nel moto delle figure, si mostra moderno, cinquecentista. Appena nella tavola votiva della Galleria di Napoli, recante la data *1503 adì 20 Septembris*, si vede una composizione comune fra i seguaci di Giovanni Bellini, il tipo alvisesco della Vergine, l'ampio paese, pure alvisesco, con le regolari montagnole rotonde. Ma il colore già comincia

[1] Cfr. su Lorenzo Lotto: Bampo (Gustavo), *Il testamento di Lorenzo Lotto*, in *Arch. Veneto*, vol. XXXIX; Id., *Spigolature dell'Arch. notarile di Treviso*, in *Id.*, vol. XXXII; Berenson (B.), *Lorenzo Lotto*, Londra, 1901; Biscaro (Girolamo), *Lorenzo Lotto a Treviso nella prima decade del secolo XVI*, in *L'Arte*, 1898; Id., *Ancora di alcune opere giovanili di Lorenzo Lotto*, in *Id.*, 1901; Filangieri di Candida (Ant.), in *Gallerie Nazionali Italiane*, V, 1902; Venturi (A.), *Il libro dei conti di Lorenzo Lotto*, in *Id.*, I, 1895.

Fig. 402 — Vienna, Hofmuseum. Basaiti: *Vocazione dei figli di Zebedeo.*
(Fotografia Hanfstaengl).

ad acquistare trasparenza luminosa e prende lucentezza di seta nel ritratto del vescovo Rossi pure nella Galleria Napoletana, di così grande potenza rappresentativa da far dimenticare i prototipi di Alvise Vivarini. Nel giuoco variato di riflessi e di ombre trasparenti, nella libertà di nuove forme decorative, Lorenzo Lotto nasconde i primi acquisti della sua educazione pittorica. I ricordi alvisiani riappaiono in qualche esteriorità di composizione, nell'abside della chiesa con i quattro santi addossati ai pilastri, figurata nella pala di Santa Cristina presso Treviso, ed anche nella disposizione dei due Santi pontefici, in un ordine superiore, della grande ancona di Recanati, come gli arcangeli scudieri di Alvise nel quadro di Sant'Ambrogio; ma le reminiscenze si perdono nella vibrazione delle linee, nella mobilità delle forme, nella riflessione fantastica delle luci.

Contemporaneo al Lotto, e non indipendente da lui, Jacopo Palma il Vecchio, nato a Serinalta presso Bergamo, circa il 1480, seguì Alvise Vivarini, come ci è dimostrato dal suo più antico dipinto nel Friedrich Museum di Berlino: la Madonna in atto di leggere, mentre il bambino dorme; dietro, dalla finestra centinata, appare un paese montagnoso, tutt'avvolto nell'azzurro. Le forme di Maria col drappo ad angolo acuto sul capo, le vesti intagliate nel legno, ed anche i caratteri del bambino, ricordano assai da presso Alvise Vivarini. Non v'è altra opera di questo periodo, ma essa è bastevole a mostrarci il primitivo indirizzo, il punto di partenza, la concezione della forma antonelliano-alvisiana nel fondo dell'arte fiorita di Giacomo Palma il Vecchio.

* * *

Tra i seguaci di Bartolomeo Montagna, Benedetto,[1] suo figlio, va indicato prima d'ogni altro, non per la valentia,

[1] Cfr. su Benedetto Montagna: Borenius (Tancred), *The Painters of Vicenza*, Londra, 1909, pagg. 115, 151; Hind (Arthur), *Catalogue of early italian engravings preserved in the departement of prints and drawings in the British Museum*, Londra, 1909.

Fig. 403 — Venezia, Galleria. Basaiti: *Cristo nell' Orto.*
(Fotografia Anderson).

ma per la devozione alle forme paterne. S'incontra nel 1514, data che si legge sopra una stampa da lui eseguita, però po-

Fig. 404 — Bergamo, Galleria Carrara. Basaiti: Ritratto virile. (Fotografia Anderson).

steriore per fattura ad altre più antiche, mancanti dell'indicazione dell'anno. All'incisione si dedicò particolarmente, traducendo col bulino anche studî e disegni del padre; ma

Fig. 405 — Milano, Museo nel Castello.
Mocetto: *Sant'Elena.*

Fig. 406 — Padova, Museo.
Mocetto: *Santa Caterina.*

lo stile di Bartolomeo vi appare infiacchito, senza finezza nella distribuzione del chiaroscuro, senza sottigliezza ed eleganza. In una stampa, il *Sacrificio d'Abramo*, il paese è una materiale riduzione di quelli di Bartolomeo, e così il nudo stilizzato di Isacco; in un'altra della *Natività* si ha una libera traduzione della pala d'Orgiano; in quella di *San Benedetto che istruisce i monaci del proprio ordine*, la figura del Santo è stampata sull'altra di Biagio negli affreschi di Vienna, e le architetture a sfondo di questi si rivedono impoverite. Ben superiore, ispirata probabilmente ad un'opera paterna, è un'altra incisione: un piccolo scheletrito Girolamo addossato alla parete d'una roccia gigantesca che forma un'arcata naturale, contornata da un segno aspro, incisivo, tutto a spigoli. Benedetto Montagna si fornì di materiali per le sue stampe anche da altri artisti: ricavò dal Cima un *Orfeo*, dal Mocetto una *Santa Caterina*, dal Dürer riforme alla tecnica e innovazioni nel soggetto. Fu rozzo pittore: lo dimostrano il quadro della Galleria di Brera (a. 1528), e gli altri della chiesa arcipretale di Lonigo, del Museo Civico e della chiesa del Carmine di Vicenza: ogni vigoria di spirito e di forma scompare ne' suoi poveri sforzi, nella pesantezza de' volgari personaggi, nel contrasto della gonfiezza dei drappeggiamenti con l'angolosità de' loro contorni. Reminiscenze d'una forma trapassata, quelle acutezze, quei segni incisivi restarono nella pittura di Benedetto come la polvere che ricopriva gli attrezzi nel vuoto, silenzioso studio del padre.

Un altro maestro vicentino, che seguì il Montagna, fu Giovanni Buonconsiglio,[1] detto il Marescalco. Ai primi del 1495 abitava Venezia, dove tenne dimora per lungo tempo. La prima data inscritta ne' suoi dipinti, il 1497, si

[1] Bibliografia recente sulle opere di Giovanni Buonconsiglio, detto il Marescalco: Beck (Egerton), *The Buonconsiglio panel at the Burlington Fine Arts Club*, in *Burl. Mag.*, XXI, pag. 112, luglio 1912; Borenius (V.), in op. cit.; Foratti (A.), *Giovanni Buonconsigli, pittore vicentino*, Padova, 1907; Id., *Un affresco di Giovanni Buonconsigli*, in *L'Arte*, 1909, XII, pag. 371.

leggeva ai Santi Cosma e Damiano alla Giudecca, nella grande pala d'altare della quale ci resta un frammento nella

Fig. 407 — Verona, Santa Maria in Organo. Mocetto: Pala d'altare. (Fotografia Anderson).

Galleria Veneziana. E lo stesso anno si legge anche nell'ancona della chiesa di Cornedo in val d'Agno. Altre opere

firmate da lui, ma senza data, sono il suo capolavoro, la *Pietà* nella Galleria di Vicenza; il busto virile nella Galleria Capitolina; il Cristo, già nella collezione del principe Sciarra a Roma, ora a Londra presso Mr. T. Humphry Ward; il gran quadro a San Giacomo dell'Orio, e l'altro a Santo Spirito in Venezia, ecc. Si trovano date nella *Madonna tra Santi* (a. 1511), nei *SS. Caterina, Nicolò da Tolentino, l'arcangelo Raffaele con Tobiolo* (a. 1513), pale del duomo di Montagnana, nella *Madonna tra Santi* (a. 1519), in San Pietro di Montecchio Maggiore. Il Marescalco visse sino al 1537 a Venezia, ove sei anni prima fu gastaldo della scuola dei pittori.

Il seguace di Bartolomeo Montagna, vivendo a Venezia, fu attratto nell'orbita di Giovanni Bellini. La Madonna della raccolta A. von Beckerath, a Berlino (fig. 408), è di carattere ancora schiettamente vicentino; e il contorno dentato del manto, a pieghe semplici e schiacciate, ricorda particolarmente il Montagna. La Vergine, una popolana volgaruccia, dal largo viso, gli occhi attoniti e languenti, con le mani lunghe e sottili circonda il Bambino, che si stende sulle braccia di lei come fosse di gomma. In questo primitivo saggio la grandezza del maestro vien meno e con essa la severità della forma, rusticana nel Montagna, non mai volgare. L'arrotondarsi dei contorni de' corpi contrasta con le punte acute del manto alla maniera del prototipo, punte le quali restano linee imparaticce, segni staccati dall'insieme, non adattati alle curve della larga persona e al movimento. Il Montagna fa spiccare le sue Madonne sul cielo sparso di nugoli, sull'aperta campagna vicentina; mentre in quest'opera primitiva del Marescalco sul freddo fondo unito la Vergine s'intaglia coi ruvidi capelli ornati di grosse perle.

Tuttavia il turgido pittore, sotto l'influsso del Montagna, con la colorazione e con le forme accese della *Sacra Famiglia* del Museo Vicentino, creò il capolavoro, la *Pietà*, ammirata nello stesso luogo (fig. 409). Il gruppo di Maria

Fig. 408 — Berlino, Collezione v. Beckerath. Marescalco: *Madonna*.

col Cristo si eleva sul piano appena ondulato de' colli, nel cielo solcato da grandi striscie parallele di nubi, che sembrano aumentare il senso di oppressione e di affanno che traspare dagli occhi della Vergine: le braccia distese aperte danno alla figura della madre una linea piramidale grandiosa; e, sopra un lastrone di roccia, che s'avanza come lo scafo d'una nave, giace il cadavere, coperti i fianchi d'un candido drappo, con la testa appoggiata sul grembo materno, il busto ricadente per decomposizione, le gambe allungate, pietrificate sulla pietra. Par che Sebastiano del Piombo, quando poi disegnò il suo gruppo della *Pietà*, solitario in un paese desolato, sul cielo turbinoso, abbia sviluppato il concetto del gruppo principale del Marescalco. Questi figurò anche Maddalena col tipo alvisesco, quale si vede riflesso nel Montagna: agghindata, incantata, non esprime dolore, e resta puramente decorativa; china, col gran manto dispiegato a terra, rialza la linea della composizione e la congiunge all'eretta figura di Giovanni, che, nelle ondulazioni del manto, sembra continuare le stratificazioni e le fratture della roccia che fa da quinta alla scena. Il paese sembra riflettere il momento tragico: lo scaglione della rupe nel primo piano, il biancheggiar de' castelli in lontananza, la desolata nudità delle rocce e della pianta isterilita che dalle crepe del vivo sasso slancia orizzontalmente gli spogli rami nell'aria; e infine il cielo con le nubi infocate dal tramonto, tra cui stendonsi valli d'un profondo turchino, specchi di laghi tranquilli, quali si notano al primo spegnersi della luce del giorno. L'effetto della composizione non ci lascia soffermare sui tipi poco eletti, anzi volgari; sulle forme, che mostrano ancora la derivazione dal Montagna, benchè slargate; sulla tecnica coloristica grassa e greve.

Dopo questo gran quadro, il seguace del Montagna si studia d'impastar morbide le carni e abbandonare la modellatura lignea, di passar rapidamente col pennello sui segni sommarî e grossolani de' contorni, di accostarsi nella

tecnica a Giambellino. Così nel frammento della pala dei Santi Cosma e Damiano, nella Galleria Veneziana, datata

Fig. 409 — Vicenza, Museo. Marescalco: La *Deposizione*.
(Fotografia Alinari).

1497, con le mezze figure dei Santi Benedetto, Tecla e Damiano (fig. 410). Raggruppati a sinistra dell'abside marmorea, Cosma ripete il tipo grasso femmineo dell'apostolo Gio-

vanni nella *Pietà*; Tecla serba, benchè ingrevito, il modulo belliniano quale era passato nell'arte del Montagna; Benedetto gira la testa potente di rilievo, tipica di quel maestro, ma più densa d'impasto ottenuto a forza di vivido colore.

Rosseggia pure il ritratto della Pinacoteca Capitolina (fig. 411): l'impostatura del busto, il taglio crudo delle labbra, le rughe attorno alla bocca, l'orlo bianco cartaceo intorno al collo, mostrano un'indiretta derivazione antonelliana della rude figura, con ispidi capelli uscenti a spazzola dal berretto, labbra tumide di moro, naso rotondo e occhi minacciosi sotto le folte diritte sopracciglia.

La *Concezione*, nella chiesa parrocchiale di Cornedo, quadro molto ridipinto, appartiene pure al 1497. Entro un'edicola monumentale, si erge diritta imponente la Vergine alvisesca, con la persona chiusa nella gran conca del manto, inquadrata dalla liscia tenda, appesa all'arco, contro il paese piano e la bianca diffusa luce del cielo. Dalle parti, stanno Pietro avvolto in un manto le cui pieghe stirate sono in armonia con la linea perpendicolare segnata dalla colonna alla quale si appoggia, e Giuseppe curvo, senza corrispondenza con l'altro Santo. Con ciò il pittore mostra una particolare ricerca di linee, lo sforzo di trovar novità nella disposizione delle figure; ma non trova più, come nella *Pietà*, l'accordo delle parti, la serrata unità dell'insieme.

A questo momento dell'arte del Marescalco appartiene la Santa Caterina (fig. 412) della Galleria di Vicenza, grassa bambolona coperta di grosse lastre d'ottone, col risvolto del manto come di lamine d'oro incise a fiorami, con diadema, collana di perle, maniche trinciate e a sbuffi. Ma pur conservando in questo dipinto l'impasto e i tipi dei tre Santi della Galleria di Venezia, il Marescalco muta il colore rossastro in altro argenteo, che sembra preparare i fantastici effetti della gran pala del Museo Vicentino. Insieme con Santa Caterina si possono classificare i due tondi dell'*Annunciazione* dello stesso museo, con le figure dai

capelli cinerei, al pari di quella Santa, verdastri, tocchi da luci fredde: il lungo ramo d'ulivo di Gabriele è tutto av-

Fig. 410 — Venezia, Galleria.
Marescalco: Frammento della pala dei *Santi Cosma e Damiano.*
(Fotografia Anderson).

vivato di scintille d'argento; sul fondo verde spiccano la tunica aurea dell'angelo e la rossa sopravveste corsa da luci bianco-argentee, mentre quasi non si distingue da esso

la veste verde scura di Maria. I due tondi, grossi e molli di forme, rispecchiano tuttavia una tendenza coloristica eccezionale nell'arte vicentina.

Nel 1502 il Buonconsiglio dipinse la pala di San Rocco, ora nella Galleria di Vicenza (fig. 413). La Vergine sta in trono assistita da quattro Santi nell'abside belliniana d'una chiesa, ripresa dall'ancona di San Bartolomeo del Montagna; ma la vôlta, che pende alquanto obliquamente, è sovraccarica di ornati. Con l'amore del campagnuolo per tutto quanto ha l'apparenza della ricchezza, toglie la nobiltà di Giambellino all'ambiente, come la severa grandezza del maestro. Anche nelle figure ricordò i girari del manto di Maria nella pala di San Giobbe, l'atteggiamento del fanciullo divino in quell'opera esemplare; ma nulla qui della maestà della Vergine, nulla più dell'accordo ritmico del movimento del fanciullo con le braccia materne. Invece di avvicinare maggiormente la composizione della pala di San Bartolomeo del maestro all'altra di San Giobbe di Giambellino, dalla quale era derivata, egli guasta il prototipo e la libera traduzione di esso. Il Marescalco vuole abbagliare, far apparire il quadro una lastra metallica smagliante: l'oro pallido de' musaici si accende dietro l'arcata prendendo riflessi di rame, e la colorazione fantastica trasfigura le ruvide immagini.

Nell'architettura massiccia e greve, non aerea alla maniera vicentina, presenta la *Vergine e i Santi* del duomo di Montagnana (1511), ancora ispirati a Giambellino; e alle grandi arcate del tempio marmoreo corrispondono le solenni figure, specialmente Sebastiano dalle grandi spalle quadrate e il togato Paolo, piantati sul pavimento come tronchi che vi abbian radice. Senza lo sfavillìo orientale de' mosaici, l'ancona del duomo di Montagnana è di un ben più forte e solido organismo, anche per l'equilibrarsi de' gruppi con la libertà di moto propria del pittore.

La robustezza e la grandiosità architettonica di questa opera divengono compiutissime nell'altra pala dello stesso

duomo, con Santa Caterina, San Niccolò da Tolentino e l'arcangelo Raffaele, figurati in una cappella entro cui circola

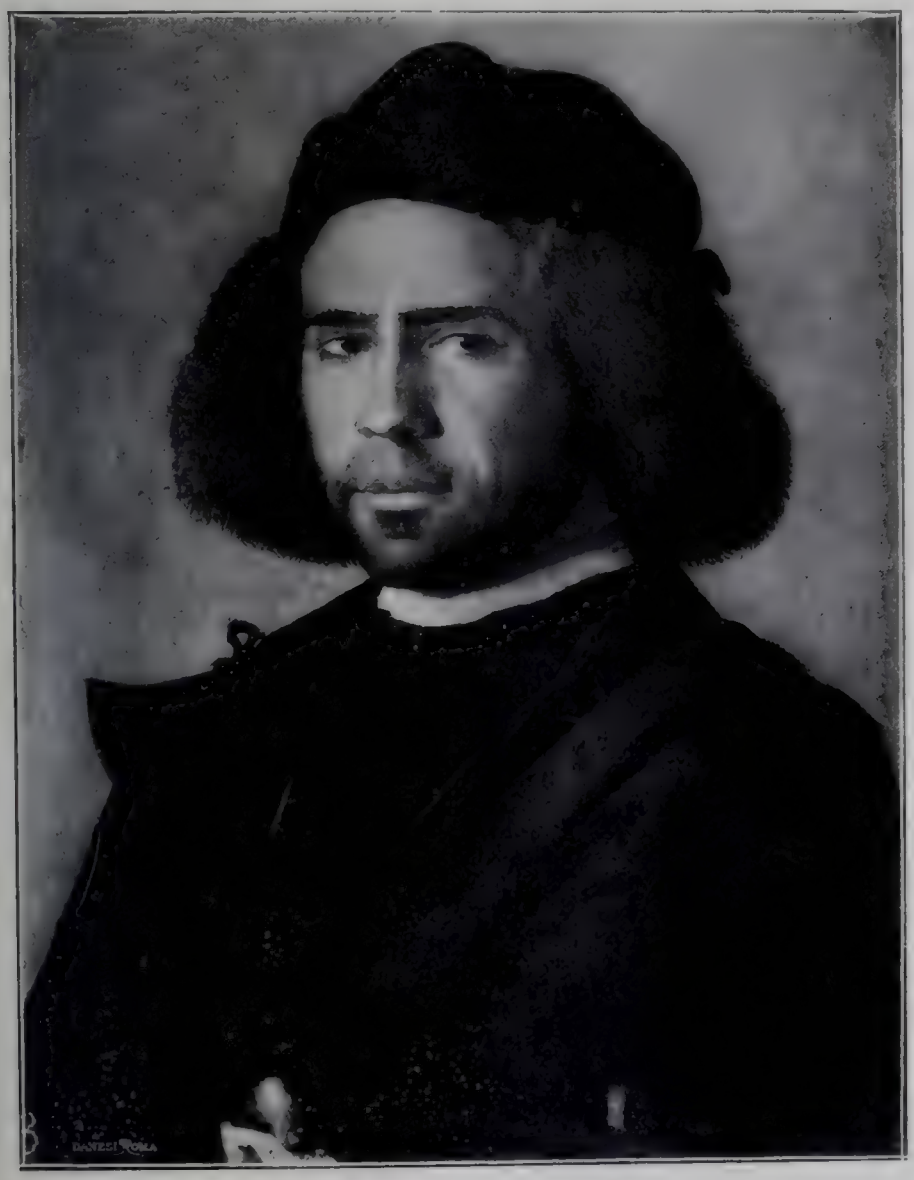

Fig. 411 — Roma, Galleria Capitolina. Marescalco: Ritratto. (Fotografia Anderson).

l'atmosfera luminosa che pianamente si diffonde velando le figure, addolcendone i contorni.

La fusione del colore cresce nelle due pale di San Giacomo dell'Orio e di Santo Spirito (fig. 414 e 415) a Venezia,

Fig. 412 — Vicenza, Galleria. Marescalco: *Santa Caterina.*

evidentemente dello stesso tempo, composte a un modo, con la medesima determinazione de' grossi lineamenti; ma, intenerendosi, la materia pittorica del Marescalco si strugge. La prima pala, entro una chiesa, di contro alle due solite

Fig. 413 — Vicenza, Galleria. Marescalco: Pala di *San Rocco*.
(Fotografia Alinari).

tende incrociate, ci presenta Sebastiano martire, e di contro a pilastri Lorenzo statuario e il ben pasciuto Rocco: l'interno è abbellito dal giuoco delle luci nella penombra della navata. I vivi contrasti di chiaroscuro, che il pittore aveva cercato in questa pala, tacciono nell'altra di Santo Spirito, dove la luce si diffonde nell'atmosfera della cappella absidata, placida sul volto di Girolamo, tremolante nelle maglie dell'armatura di Secondo, alfiere di Cristo: la fattura è sempre più materiale, la variegatura de' marmi più all'ingrosso, il volume delle pieghe sconvolte più greve, soffocante le figure. Le carni s'impastan col burro, cascano i lineamenti, s'atteggiano a vuota dolcezza gli aspetti.

L'organismo della composizione si disgrega nella pala di Montecchio Maggiore, dipinta nel 1519. La disposizione dei gruppi de' Santi non serba il rigoroso senso di equilibrio che formava il pregio delle opere migliori del Buonconsiglio, l'intuizione del valore di una linea nell'organismo totale; e le forme sempre più si slargano, i movimenti si imbarocchiscono. Anche il Marescalco vuol tener dietro al progresso dell'arte, ampliarsi, respirare con larghi polmoni; ma sconvolgendo linee, gonfiando, addobbando figure perde aria e vigore. Così lo vediamo nell'affresco già nella chiesa della Natività in Montagnana, ora nella Galleria di Venezia, rappresentante la Vergine col Bambino in un nicchione ornato di stemma sull'archivolto, di segni zodiacali ne' pennacchi di esso, di trofei ne' piedistalli delle colonne. I lineamenti della Vergine, dal tipo schiettamente vicentino, tondeggiano; la sua destra, abbandonata sul grembo, non ha più ossa; il manto si gonfia, si amplifica con ogni abbondanza, s'aggira sulla ricca veste a fiorami d'oro, per riempir lo spazio.

La macchinosa Madonna cinquecentesca contrasta per le proporzioni col fantolino nudo, benedicente, in piedi sulle ginocchia di lei. Quel contrasto ci dice che solo il genio può francare i termini dello spazio e del tempo. Quando nuove idee corrono e dan corpo a nuove forme, i pittori non ancor

Fig. 414 — Venezia, San Giacomo dell'Orio. Marescalco: Pala d'altare.
(Fotografia Anderson).

vecchi s'ingegnano a adattarvi le proprie, le quali, nate con anima diversa e mosse da tendenze diverse, si snaturano nello stamparsi sul nuovo. In generale, le forme dell'arte hanno una fioritura differente ne' periodi storici, come quella de' campi nei mesi e nelle stagioni dell'anno; e non sempre è possibile ai molti di rompere le limitazioni che la natura stessa pone ai gradi del cammino umano.

Un altro pittore, Marcello Fogolino,[1] nativo di San Vito al Tagliamento, visse lungamente a Vicenza, dove, schierato co' maestri del luogo, s'inoltra nel Cinquecento usando i metodi quattrocenteschi. Frescò nel '519 a Santa Corona a Vicenza, e bandito nel '527 dal territorio veneto, per condanna del tribunale di Udine, si recò a Trento, ove lavorò nelle chiese e nel Castello. Viveva ancora in quella città l'anno 1548.

Con forme antonelliane si presenta nel quadro della Galleria dell'Aia (fig. 316): il volto cilindrico e grave della Madre, quello sferico di Gesù, i contorni generali del gruppo, sono segnati sul modulo di Antonello. Compunti, gravi nelle solenni forme antonelliano-montagnesche, stanno i Santi intorno al trono. I colori splendono smaltati, staccati di tono; riflessi cristallini scintillano nel prisma della base del seggio, ai piedi del quale, entro un terso bicchiere, sono offerte alla Vergine spighe e rose, secondo il costume degli Umbri. La gravità del sacro sinedrio è rotta dalla festevole natura dell'artista, che dipinge appollaiato su un pilastro un cardellino e un altro uccelletto proteso dalla cornice superiore del trono sopra un pendulo mazzo di frutta.

Per la vivacità coloristica e per l'ovale antonelliano dei volti, sviluppato nel senso della larghezza, come in Cima, ma a piani schiacciati, presenta stretta affinità con quel quadro la Madonna in trono dell'Hofmuseum di Vienna (fig. 417), attribuita al Boccaccino. La forma piramidale del gruppo,

[1] Su Marcello Fogolino, cfr. Borenius, op. cit.; Vignola (F. N.), *La predella di Marcello Fogolino* in *Appunti sulla pinacoteca vicentina* (*Bull. del Mus. Civ. di Vicenza*, III-IV, 1910); *Archivio Trentino*, XX, 77, anno I.

il giro delle pieghe, la geometrizzazione dei lineamenti, la mano stesa disegnata in prospettiva, sono resi con tanta

Fig. 415 — Venezia, Santo Spirito. Marescalco: Pala d'altare. (Fotografia Anderson).

fedeltà ai modelli antonelliani, da farci pensare alla traduzione d'un esemplare perduto del grande Messinese. Il Bam-

bino, con le carni strisciate da fantastici riflessi, si accosta, come si vedrà poi in altre opere del piacevole artista vicentino, al tipo lombardo.

Eclettico pittore, fin da' suoi primordî, Marcello Fogolino, componendo l'*Adorazione de' Magi* del Museo Civico di Vicenza, pare abbia volto lo sguardo a tutte le fonti dell'arte vicentina per mettere in moto la sua variopinta e chiassosa processione sullo sfondo di gigantesche rocce stratificate alla maniera mantegnesca, di edificî marmorei nello stile del Montagna, di strade a gironi tagliate nel vivo sasso, come nell'*Adorazione de' Magi* di Andrea Mantegna. Mantegnesco è pure il gruppo principale, mentre nel brulicante corteo si vedono figurette di carattere umbro, e umbro-vicentina è la colorazione svariata e chiara. Forme peruginesche sono anche nella predella, con storie della vita di Maria, che ci fa conoscere il valore del Fogolino come paesista. I sacri personaggi diventano macchiette sullo sfondo della campagna sparsa di torracchioni rotondi, di campanili e di case.

Il colore decorativo che va prendendo importanza nell'arte di Marcello Fogolino, e insieme una tendenza verso le forme lombarde, si notano nella Madonna in trono con angeli, della Galleria Poldi Pezzoli a Milano. Festosissima per l'accostamento di tinte vivaci, senza più carattere sculturale nelle figure, incrostate come a smalto sul fondo lucente, dà l'impressione d'un magnifico tappeto variopinto.

Un esempio delle decorazioni del pittore vicentino che, secondo i biografi, ornò di pitture murali alcune facciate di case a Trento, è un fregio sopra tela, ora nell'Accademia di Venezia, con un forte influsso umbro e, in particolare, del Pinturicchio. Su fondo di finto musaico, azzurro e oro, passano centauri e tritoni, ninfe ed Eroti.

Più tarda dell'*Adorazione de' Magi*, ma ancor memore di Antonello, è l'*Annunciazione* del Museo di Verona,[1] ove

---

[1] Il dipinto è attribuito sin qui a Martino da Udine.

il pittore cerca un effetto di colorazione fantastica su un tono dominante: il verde della luce che dal basso sale, scivolando sopra le vesti, le grandi ali dell'angelo, e via via si smorza nell'alto del quadro. Entro l'elissi descritta dal manto, alla maniera dei seguaci siciliani di Antonello, il Fogolino delinea l'ovale del volto di Maria, e ricordo forse delle ampie vesti sacerdotali degli angeli dipinti dal Messinese è il gran manto che avviluppa Gabriele, come l'ampia manica ricadente, di uno smagliante tessuto verde argenteo.

Non ci tratterremo sul quadro di Berlino, *Madonna e sei Santi* (fig. 418), poichè l'imbarocchimento della composizione e la pesantezza delle forme fanno sentire lo sforzo del gaio coloritore di fiori e di piccoli paesi per adattarsi allo stile cinquecentesco. La predella, nel Museo Vicentino, rimane quattrocentesca, ed è una delle cose migliori di Marcello: il San Paolo, antico filosofo, degnamente riflette quello grandioso del Montagna a Milano; nel paese si notano particolari cimeschi e con infinita cura son dipinti i fiori.

Le forme montagnesche si vedono anche nella *Natività* della Galleria di Verona, ispirata alla pala di Orgiano, ma di carattere cinquecentesco, specialmente per il paese con montagne dai contorni evanescenti e con macchiette indeterminate.

Ci basti l'avere accennato a questo pittore, il quale nel Quattrocento ebbe radici che s'insinuarono sino a prender linfe dall'arte del grande maestro messinese. Per aver corso a ritroso nel tempo, tanto da esser confuso con Jacobello d'Antonio o col Boccaccino nel quadro di Vienna, è qui detto di lui, che continuò per molto tempo, nel secol nuovo, coi vecchi metodi e con le vecchie forme. La festività della sua natura lo tolse dal mondo grave e severo, da cui, nel dipingere, si era dipartito, e lasciò scorrere la sua vena fresca ne' paesaggi, gaia nelle decorazioni. Ma egli non si liberò dal pondo dell'erudizione pittorica, e le sue pesanti figure si muovono forzatamente. Il festaiuolo ricorse a' suoi piccoli

Fig. 417 — Vienna, Hofmuseum. Fogolino: *Madonna*.
(Fotografia Hanfstaengl).

giuochi decorativi che contrastano con la grandezza nuova; i suoi fili con nodi di fronde ondeggiano sul capo delle figure macchinose, si dipartono dalle architetture marmoree. I resti del suo mondo piccino si raccolsero nel gran mondo cinquecentesco.

* * *

Un altro vicentino, Francesco Verla,[1] che s'incontra per la prima volta nel 1512, per l'ultima nel 1520, dovette educarsi nei primi anni del Cinquecento, seguendo Bartolomeo Montagna e il Perugino, Andrea Mantegna e il Pinturicchio. Nel '512 eseguì la pala d'altare in San Francesco di Schio; nel '515 quella della Cattedrale di Trento; nel '517 l'altra di Sarcedo nel Vicentino; nel '518 un'ancona a Mori nel Trentino; nel '520 il quadro che ora trovasi a Brera.

Il Verla porta nell'arte vicentina la maniera acquistata nell' Umbria, ove dimorò probabilmente qualche anno. Copia d'un quadro del Perugino, con pochi richiami all'origine veneta dell' imitatore, quali le venature sottili del manto di Maria e i musaici che adornano l'arcata, è l'ancona della chiesa parrocchiale di Velo d'Astico. I due putti dalle facce contorte sembrano copiati dal quadro della bottega del Perugino, che trovasi in Marsiglia.

La prima opera firmata del piccolo artista, già del 1512, è lo *Sposalizio di Santa Caterina* (fig. 419), nella chiesa di San Francesco a Schio, con una tendenza all' uso di tinte chiare che la mette in contrasto con la pittura locale. Il movimento rigido, schematico, raccolto, del Bambino peruginesco, richiama Bartolomeo Montagna; ma dappertutto, in conflitto con qualche decisione di contorni derivata dalla educazione vicentina, penetra una superficiale imitazione umbra, evidentissima nell' Eterno con angeli della lunetta e nel tipo dei putti.

---

[1] Su questo pittore cfr. Gerola (G.), *Francesco Verla* in *L'Arte*, 1908, a. XI, fasc. V.

Di poco migliore è la *Madonna con quattro Santi*, nella cattedrale di Trento, dipinta nel 1515, con colorito più vivace, un chiaroscuro più intenso, forme pinturicchiesche innestate su schemi vicentini. Tipi pinturicchieschi hanno anche le

Fig. 418 — Berlino, Friedrich Museum. Fogolino: Pala d'altare. (Fotografia Hanfstaengl).

figure in un quadretto della Galleria di Padova, la Madonna col Bambino e San Giovannino, chiaro di colore, incisivo nel segno, con le sagome acute proprie della scuola di Vicenza.

Del 1517 è la pala della chiesa parrocchiale di Sarcedo, stravagante e materiale nell'ornamentazione, coi Santi disposti

secondo strani squilibrati criterî prospettici, cherubini come incollati al manto della Vergine dallo sguardo non convergente, come invece nel Perugino. Pure del Verla è una *Madonna col Bambino* nel Museo di Rovigo, attribuita alla scuola umbra, schiacciata di forme, con le carni biancastre, la tunica segnata di tratteggini bianchi.

Il quadro della chiesa parrocchiale di Mori, del 1518, adorno di massicci encarpi che forman baldacchino al trono, grossolanamente imitati dal Mantegna, ci mostra il pittore staccarsi sempre più dai tipi perugineschi per stampar le figure negli schemi di Bartolomeo Montagna, con uno sfumato che disperde l'incisiva determinazione delle forme propria del maestro.

L'influsso del Mantegna continua; anzi, il quadretto di Brera, datato 1520, è una goffa imitazione della *Madonna della Vittoria.* Il festoso pergolato, ridente per i bianchi fiori e lo scintillìo delle frutta d'oro fra la verzura, stroncato appena sopra il trono, non è più la grande abside verde, la pergola luminosa del Mantegna; i lineamenti della Madonna si torcono per lo scorcio; il Bambino perde equilibrio nell'ondulato movimento, e il torace e la testa prendono una miserevole gracilità sugli enormi fianchi; le salde forme del Mantegna si sfasciano; la mano sculturale di Maria nel quadro del Louvre, ferma nel gesto di protezione e centro ideale del quadro, trema, oscilla sul deforme braccio in questo lavoruccio vicentino. Levando il volo verso il grande esemplare, il piccoletto artista cadde.

Attraverso queste opere, ancora del tutto quattrocentesche, Francesco Verla ci appare debole pittore, copiatore degli Umbri, corrompitore dello stile vicentino. Forme umbre si vedono anche nello Speranza e nel Fogolino, e, sebbene più velate e scarse, in Bartolomeo Montagna, il cui vigore non poteva essere sopraffatto dalla molle grazia degli Umbri.

Francesco Verla, imitandoli, richiama qualche segno reciso del Montagna; accostandosi a questo maestro affievo-

Fig. 419 — Schio, San Francesco. Verla: Pala d'altare — (Fotografia Alinari).

lisce, sfuma i contorni alla maniera perugina. Così brancicando, le forme non salde piegano da tutte le parti e si sfasciano.

Giovanni Speranza[1] è un altro vicentino, ben a torto confuso qualche volta con Bartolomeo Montagna. Nato nel 1480, firmò nel 1512 una pittura a Santa Corona, in Vicenza ove morì ventiquattr'anni dopo. Nel quadro della chiesa di San Giorgio, in Velo d'Astico, pur ispirandosi alla pala di Giambellino ai Frari, lo Speranza segna rigide e angolose le figure, secondo gli schemi del Montagna, sfaccettate le pieghe, melensi o accigliati i volti dai contorni taglienti; le brevi tuniche dei piccoli suonatori hanno pieghe addirittura prismatiche, esagerazione di quelle del Maestro. Solo nella *Pietà* della lunetta la dolciastra espressione divota e le vesti a sbuffi degli angeli mostrano un'infiltrazione dell'arte umbra, una semplice verniciatura sulle forme del Montagna, impicciolite e disseccate dal pittore vuoto e prezioso che dà alle figure occhietti attoniti, nasino profilato, piccola bocca.

Come il Verla nel quadro di Brera, anche lo Speranza volse per un momento gli occhi a un esemplare di Andrea Mantegna, quando dipinse l'*Assunta* (fig. 420) della Galleria di Vicenza, prossima, nella trattazione del paese, a Marcello Fogolino e tradotta coi chiari colori del Verla. La forza plastica del Mantegna si cambia in sottigliezza nelle minuscole figurette del Vicentino, con minuscoli lineamenti, determinate da un segno nitido, tagliente, con la cura di un diligente scolaro.

Più tardi vediamo il pittore nella *Madonna* di Budapest (fig. 421) con forme più slargate, quasi disfatte, e un modo di chiaroscurare più vicino a quello del Marescalco. Pur tuttavia, i lineamenti delle figure sono ancora crudemente intagliati e rimangono gli schemi montagneschi, specie nel bambino Gesù, con le giunture segnate da incisioni profonde.

---

[1] Cfr. Borenius, op. cit.

Il chiaroscuro s'infosca e le forme divengono sempre più grossolane nella *Sacra Conversazione* del Museo di Brera

Fig. 420 — Vicenza, Museo. Speranza: *Assunta.*
(Fotografia Ongaro).

(fig. 422), rozza composizione, nella quale il pittoruccio, ricercando movimenti complicati, incrociati, raggiunge l'assurdo. Dalle prime opere descritte, aventi ancora in sè, nonostante i lignei contorni, qualche buon ricordo del Montagna, di mano

in mano Giovanni Speranza viene ad affumicar figure, a vestirle di panni grossolani, a forzare gli atteggiamenti secondo una materiale convenzione. Le forme del Montagna, passate traverso le imitazioni dello Speranza, perduta ogni grandezza, si riducono logore stampe, insignificanti, vuote. Il silenzio religioso, che si diffondeva nelle ancone del Maestro, si muta in apatia nelle imitazioni: tutto si oscura, come se, venuto meno il nutrimento della fresca linfa, isterilisse il tronco dell'arte vicentina.

Alla schiera dei maestri vicentini non immuni dall'influsso umbro appartiene anche Girolamo da Vicenza, che ha firmato un quadro del Museo André:[1] un San Sebastiano, biancastro di carni, con un languido atteggiamento della testa liberalesca, crivellato di frecce da arcieri e paggi in vesti attillate. Le macchiette ricordano forme signorelliane.

Due fratelli di Bassano, Francesco e Bartolomeo Nasocchi, firmano una Madonna fra i Santi Giovanni e Bartolomeo e tre angioletti che suonano e cantano seduti su un tappeto, mentre due altri reggono sul capo di Maria la corona. Questo misero quadro della chiesa parrocchiale di Primolano è una derivazione scadente e grossolana dall'arte vicentina, con figure dagli occhi sbarrati, senza sguardo, e grosse teste su mal costrutti corpi.

Poco meno deforme è la tela della chiesa parrocchiale di Gallio, slargata, imbarocchita, con la firma dei due fratelli e la data del 1534. Dalla prima pala, che sembra dipinta da un rozzo intagliatore in legno, a questa di Gallio, dev'esser passato un lungo intervallo di tempo; ma la maniera dei due pittori bassanesi non mostra di aver tratto buon pro' dagli esemplari che il Cinquecento offriva agli artisti del Veneto.

[1] V. la riproduzione del dipinto ne *L'Arte*, 1914, fasc. I (articolo di L. Venturi sul Museo André). Oltre questo quadro altri due ne cita il Borenius, firmati: Bergamo, Galleria Lochis, *Cristo portacroce*; Thiene, Castello Colleoni, [illegible].

Alla scuola vicentina si collega anche Francesco da Ponte il Vecchio,[1] che per la prima volta firma un quadro del

Fig. 421 — Budapest, Galleria Nazionale. Speranza: *Madonna.* (Fotografia Hanfstaengl).

Museo di Bassano, datandolo 1518. La Madonna, sopra un trono di marmo adorno come di trine nei pilastrelli e sor-

[1] Cfr. *Bollettino di Bassano*, 1907, pag. 77 e seg.

montato da un baldacchino di forma mantegnesca, stringe a sè il bimbo, che allunga una mano ed afferra le chiavi del vecchio San Pietro. Sopra il gruppo si stende un arcone con fregi di putti e, nei pennacchi, tondi con figurette di Santi; nel fondo un paese fantastico, chiaro, con rocce arborate, acque e strade serpeggianti. La grave Madonna e il putto gracile tengono, come il massiccio San Paolo, delle forme di Bartolomeo Montagna; ma nella figura di Pietro, nel manto metallico che lo copre, appare un mantegnismo in certo modo vicino a quello degli artisti ferraresi.

Nel quadro della chiesa di Santa Giustina di Solagna, datato 1420, *Santa Giustina in gloria fra i Santi Giorgio e Michele*, l'artista ripete all'incirca lo sfondo del quadro precedente: il tempietto rivestito di marmo e aperto sulla campagna. La figura della Santa è eretta sopra un piedistallo come la Maddalena di Bartolomeo Montagna, e il San Giorgio mostra una derivazione dal San Liberale di Giorgio da Castelfranco, ma la larghezza dell'ovale e la pastosità delle carni rivelano che Francesco da Ponte il Vecchio doveva aver veduto le opere del Marescalco. Dopo queste pale, il pittore divenne più sciolto, più vario negli atteggiamenti, conservando tuttavia la primitiva concezione del paese e la semplicità rusticana delle figure.

Alla scuola vicentina connettiamo un artista veneziano, determinato da breve tempo ne' suoi contorni fisionomici, Antonio Solario, detto lo Zingaro.[1] Nel 1502, nelle Marche,

---

[1] Bibliografia recente sulla vita e le opere di Antonio Solario: Anselmi (A.), *Di due quadri marchigiani depositati nelle chiese di Lombardia e attribuiti al Perugino*, in *Arte e Storia*, vol. XII, 1893; Astolfi (C.), *Quando è vissuto A. S. detto lo Zingaro?*, in *Arte e Storia*, XXVI, 1907; Faraglia (N. F.), *I dipinti a fresco dell'atrio del platano in San Severino*, in *Napoli nobilissima*, V, 1896; Filangeri (A.), *Di un dipinto finora attribuito ad A. S. detto lo Zingaro*, in *Arch. stor. per le province napoletane*, XI, I, 1883; Fry (Roger), *On a painting by A. da S.*, in *Burl. Mag.*, 1905, VII; Grigioni (C.), *Antonio Solario detto lo Zingaro*, in *Rivista abruzzese*, XI; Id., *Un'altra opera di A. da Solario, detto lo Zingaro, nelle Marche*, in *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, 1908, XI; Modigliani (E.), *A. da Solario veneto detto lo «Zingaro»*, in *Boll. d'Arte*,

a Osimo, gli fu allogato un grande polittico, che era rimasto incompiuto per la morte di Vittor Crivelli; e l'anno seguente, una pala d'altare per la cappella Leopardi in San Francesco dello stesso luogo, la quale fu continuata tre anni dopo da maestro Giuliano di Luca da Fano. Nel '504 rinnovava l'impegno di dipingere un'ancona per Serra San Quirico. Queste

Fig. 422 — Milano, Galleria di Brera. Speranza: *Sacra Conversazione.* (Fotografia Alinari).

le sole notizie sicure relative al pittore che troveremo anche a Napoli frescare il chiostro dei Santi Severino e Sosio, e che, negli ultimi tempi, s'avvicinò alle forme lombarde, particolarmente a quelle di Andrea Solario.

1907, I; Id., *Un altro dipinto di A. da Solario*, in *Rassegna bibliografica*, 1907, X; Id., *A Madonna by A. da Solario and the frescoes of SS. Severino e Sosio at Naples*, in *Burl. Mag.*, XI, 1907; Salazar (L.), *Fifteenth and Sixteenth Century Panels* (nella nuova chiesa di San Gennariello a Napoli attribuiti a A. da S. e Gio. Amato), in *The Art Journal*, 1905; Serra (L.), *Nota sugli affreschi dell'ex convento dei Santi Severino e Sosio a Napoli*, in *L'Arte*, IX; Venturi (L.), *A traverso le Marche*, in *L'Arte*, 1915.

La prima opera datata di Antonio Solario, l'ancona della cappella Leopardi in San Francesco di Osimo, allogata al maestro veneto nel 1503, mostra nel pittore un'educazione formatasi sui modelli vicentini. Largo, pesante, come quello di Cima e del Fogolino, è l'ovale del volto di Maria; i marmi della chiesa hanno lo speciale splendore cristallino che si vede nei quadri dei maestri di Vicenza, e in particolare del Marescalco; i volti uniscono agli angolosi contorni del Montagna la compatta e marmorea superficie del Cima. Di umbro non è in quest'opera più di quello che si possa vedere in alcuni maestri di Vicenza: la languida espressione perugineska degli sguardi, qualche sentimentalismo nell'atteggiamento delle Sante Orsola e Maddalena, le vesti a sbuffi degli angeli che sorreggono il baldacchino del trono e le cui ali iridiscenti hanno splendori metallici nell'ombra della vôlta. L'ossatura della composizione è pesante; greve il trono della Vergine, adorno di cornucopie e di tozze colonne marmoree, tornite con la cura che i Vicentini hanno ereditata da Antonello; grevi, atticciate le forme di Maria, fermo il suo atteggiamento, ferma la mano che tiene il libro con le pagine aperte a ventaglio, alla maniera di Antonello. Manca all'opera di Antonio Solario la libertà di equilibrio che è una delle doti fondamentali dell'arte vicentina e, in particolare, dello stile di Giovanni Buonconsiglio: lo schema della composizione, con le due ali di Santi schierate in gradazione prospettica e i due nel primo piano inginocchiati, è pedestramente simmetrico. Sulla sacra adunanza pesa un grave silenzio che neppure i piccoli musici, seduti ai piedi di Maria e annidati sulle cornici marmoree, riescono a rompere col suono dei loro strumenti.

Superiore all'ancona di Osimo è l'affresco di Antonio Solario in Sant'Esuperanzio a Cingoli (fig. 423), più saldamente costruito nello stile vicentino che si plasma sui grandi esemplari di Antonello. Uno stilobate di pietra rossa, incrociato dalla tenda di broccato che cala dall'alto, è sfondo al

gruppo divino e lo inquadra; i pilastri marginali sono adorni di candelabre. L'acconciatura della delicata testa di Maria e i suoi piccoli graziosi lineamenti si vanno adattando allo schema peruginesco; ma questo particolare esteriore non toglie all'opera l'affinità formale con l'arte vicentina: stiliz-

Fig. 423 — Cingoli, Sant'Esuperanzio.
Ant. Solario: Affresco.

zate come nel caposcuola vicentino sono le linee del manto; pesanti, socchiuse, le palpebre, ossute le dita con un caratteristico ingrossamento scheletrico delle articolazioni su cui batte viva la luce. Una gran forza espressiva si sprigiona dai lineamenti ben modellati dei Santi, con le teste pezzate da chiazze di sole, lucenti, con gli occhi fissi, energici, nel biancore della sclerotica.

Gira lentamente verso destra la figura di Maria illuminata nello schema di Antonello, e la cilindrazione splendidamente riuscita delle forme lunghette del bimbo mostra come in questo suo capolavoro, in cui la serietà grave del Montagna si tempra di gentilezza, Antonio Solario sapesse interpretare lo stile di Antonello da Messina.

Le robuste forme dell'affresco di Cingoli perdon consistenza e s'immiseriscono, quasi fiaccate dall'umbra mollezza, nel quadro della Madonna della Misericordia, nell'omonima chiesa di Macerata: solo il nudo tornito di Sebastiano riflette la valentia plastica del pittore; la Madonna, con le debolette mani aperte, vacilla nelle sue lunghe vesti e i Santi che l'attorniano mancano di struttura. I caratteri umbri si intravvedono anche nel paese della Madonna Wertheimer, messa sullo sfondo della Madonna di Alvise a Londra, rigida nell'atteggiamento e nello sguardo, costretta, assottigliata nelle pieghe stilizzate del manto. La saldezza e la rotondità delle forme rimangono, la compatta superfice delle figure nei quadri di Cingoli e di Osimo è scomparsa, e i volti sembran modellati in una pasta più tenera, il colore è più fluido.

Qualche leggera impronta lottesca; accanto ai caratteri umbri e vicentini, si potrebbe vedere nell'ancona della chiesa del Carmine a Fermo, la Madonna attorniata da quattro Santi, uno dei quali, Vincenzo, nonostante la lisciatura delle carni e la dolciastra espressione, si avvicina al San Pietro Martire di Napoli, e un'altra, una giovane Santa Martire, è coperta di un manto che forma pieghe triangolari profonde, come non le ebbe mai prima Antonio Solario.

La maniera del pittore si è modificata; le forme, prima come a' rilievo in marmo, sono ora intagliate, e si nota una ricerca di stilizzazione nuova nella sagoma ovoidale della Santa Martire, nei contorni taglienti, nei larghi partiti di pieghe del vecchio Girolamo.

Il cambiamento di maniera appare anche più evidente nella tavola del Museo Nazionale di Napoli: la *Madonna*

col Bambino e un adoratore. Come nel quadro Wertheimer, si osserva qui l'abbandono delle forme vicentine per la penetrazione nell'arte di Antonio Solario di elementi più schiettamente veneti, che producono una radicale trasformazione del suo stile e potrebbero far pensare a un suo ritorno a Venezia dopo la dimora nelle Marche. Il fondo della composizione anche qui è affine a quello di Alvise nel quadro di Londra, e dalla finestra aperta si vede un paese raffazzonato sullo schema peruginesco, con una specie di dolmen e alberetti esili e allungati. Qualche carattere antonellesco rimane ancora nel segno del bianco drappo sulla testa della Vergine, ma la composizione è belliniana, il panneggio è divenuto metallico come in alcuni seguaci di Giambellino, dei quali ritiene anche le forme allungate.

Il cambiamento di modellatura, che può esser qui accentuato dai cattivi restauri, lo scorgiamo anche in due quadri rappresentanti Santa Caterina e Sant'Orsola, nella National Gallery a Londra, stilizzati alla maniera notata nella figura del quadro di Fermo. I due quadretti sono attribuiti alla scuola umbra, ma basterà confrontare la Santa Apollonia con la Martire del quadro di Fermo per vedere lo stesso contorno ovoidale del torso costretto entro i fasci di rigide pieghe taglienti, un ugual movimento della mano destra. Il modellato delle schematiche figurette dai contorni cesellati, è vitreo, piatto; filamenti lanosi sono i capelli, metallici i risvolti dei manti, come d'un sottil filo di metallo le aureole. Ancora qualche traccia del tipo vicentino può vedersi nei due angeli che accompagnano le Sante, nonostante l'adattamento alle forme e alla sentimentale espressione umbra.

Basterà appena accennare alla *Madonna* del Museo di Verona, povera cosa per il chiaroscuro granuloso, la pesante cilindratura dei volti e dei corpi, la durezza dei piccoli leziosi lineamenti. È tra le opere di Antonio Solario la meno penetrata d'influssi umbri.

Le forme vicentine sono ancora molto evidenti negli affreschi del chiostro di San Severino e Sosio a Napoli, rappresentanti fatti della vita di San Benedetto. L'educazione del pittore su modelli del Montagna appare evidente, quando si consideri ad esempio lo scomparto con *San Benedetto ricevuto in Offida*: il fondo, con la montagna dirupata e gl'imponenti edificî popolati di macchiette, il movimento strascicato e malfermo del giovane Santo, frequente nella scuola vicentina, la durezza dei contorni che avvicinano l'affresco alle forme di questa scuola, nonostante la modellatura dei volti ritenga carattere alvisiano. Qualche elemento lottesco è nello sfondo alberato della scena della *Vestizione di Benedetto*, ma è un'eccezione nella serie di questi affreschi; più frequenti gli elementi umbri, visibilissimi ad esempio nel *Miracolo del crivello*, ove, nella piazza attorniata da edificî schiettamente montagneschi, si vedono molte figure atteggiate alla maniera umbra: una di esse, l'uomo col manto girato sulle spalle presso un gruppo di spettatori che commentano il miracolo, direttamente ispirata da modello del Perugino. Tra i motivi umbri non mancano quelli comunissimi del putto inseguito dal cagnolino e degli stormi di folaghe scendenti in linea obliqua dal cielo.

Notevole nella serie degli affreschi di San Severino il *Viaggio di Benedetto da Norcia a Roma* e l'*Arrivo di Mauro e Placido a Benedetto*, con una mistione di forme umbre e vicentine e un delicatissimo rilievo delle figure intagliate come in una targa bronzea. Qua e là si osserva la mano d'un aiuto, visibile ad esempio nella scena della *Predicazione di San Benedetto*, con forme crude, calcate, che in qualche modo fanno pensare all'arte siciliana: uno degli ascoltatori apre la bocca al riso satirino. Sugli schemi vicentini, veneti, umbri, Antonio Solario compie gli affreschi del chiostro, trascurati di forma, non animati da vivace spirito narrativo, ma ben ideati come grandi scenarî nell'effetto generale decorativo.

A queste pitture si accosta una lunetta conservata nel Museo Nazionale di Napoli e attribuita a Pietro del Donzello: *San Martino che dona il manto al povero* (fig. 424). Il paese, con le sue rupi segnate di luci vitree qua e là sulle sporgenze, gli alberi esilissimi con rade fronde, richiama le forme umbro-vicentine del chiostro di San Severino; le piccole labbra sporgenti del Santo, le lucide palpebre, le mani con lunghe dita molli come di pasta, i contorni molto

Fig. 424 — Napoli, Museo Nazionale.
Ant. Solario: *San Martino che divide il manto* — (Fotografia Alinari).

definiti son tutte caratteristiche di Antonio Solario nelle pitture di Napoli.

Ultima sua opera è la *Testa di San Giovanni*, prima nella collezione Humphry Ward a Londra e ora nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano, firmata e datata 1508, evidentemente imitata da quella di Andrea Solario al Louvre; Andrea mette l'idealistica testa sopra un semplice bacile di lucido metallo che la riflette; Antonio smalta il bacile, lo adorna di pietre preziose e gli dà riflessi iridescenti. Le carni marmoree del primo si sfanno, si ammolliscono nella libera traduzione, i puri e sinuosi lineamenti si allargano, gli occhi si travolgono, i denti sporgono con rude realismo. Così, a poco a poco, perdette consistenza e saldezza di strut-

tura la forma di Antonio Solario, che nell'affresco di Cingoli serbava l'elegante robustezza dello stile antonelliano.

Il largo e piatto ovale del volto dell'angelo che fiancheggia Sant'Apollonia, nel quadro della National Gallery, l'uniformità di chiaroscuro propria delle opere di questo periodo, si rivedono nella *Salomè* della Galleria Doria a Roma, col velo segnato da fili vitrei, e il volto scialbo coi lineamenti sinuosi. Nelle sue forme incise, questo busto femminile sembra tener qualcosa del segno di Jacopo de' Barbari, mentre l'acconciatura e la concezione della figura richiamano i ritratti di Bartolomeo Veneto.

Un po' più rilevata e più vicina al Cristo dell'Ambrosiana è la materiale Erodiade della stessa Galleria, col taglio della palpebra inferiore orizzontale, come nel Bambino del quadro di Napoli, e il volto d'un ovale pesante. La maniera di Antonio Solario scende in quest'opera al suo inferiore livello; la vuota figura è smaltata di grosse perle e di gemme; un drappo, orlato di sottil filo lucente e trattenuto ai capelli da fibule, forma enormi sbuffi intorno al capo; un rude realismo è nella testa mozza presa di scorcio e deformata dalla morte.

Così il maestro, rimasto per tanto tempo leggendario, ora si disegna intero. Lungo le rive adriatiche, nelle città delle Marche, ove trovava sfogo l'arte veneziana, gl'influssi dell'arte umbra modificarono lievemente il suo stile derivato dai Vicentini. Qualche volta, come a Cingoli, trovò una ricca forma elevata, che poi, affloscita per effetto degli Umbri, perdette valore, e, a po' per volta, si cristallizzò nelle forme delle Sante della Galleria Nazionale di Londra, nell'*Erodiade*, nella *Salomè* della Galleria Doria. Se egli sia stato a Napoli prima o dopo il soggiorno nelle Marche è difficile stabilire; ma il ritrovare negli affreschi del chiostro dei Santi Severino e Sosio elementi umbri, fa pensare che, interrotta la pala dell'altare fermano, dalle Marche il pittore siasi recato a Napoli, e cioè parecchi anni dopo il 1495, non circa que-

st'anno, come scrisse il D'Engenio. A Napoli, negli affreschi celebrati, egli portò gli edificî animati, i dirupi che il Montagna e Benedetto Diana eressero dalle parti de' paesi varî, arborati, della terraferma veneta. Non ci appare quale lo zingaro del soprannome e della leggenda; ma un valente maestro veneziano, il quale diffuse l'arte del proprio paese, nel momento in cui questa ascendeva le vette che sembrano eterne.

* * *

Fra i maestri che seguirono Cima da Conegliano va annoverato principalmente Boccaccio Boccaccino.[1] La prima sua opera a noi nota: l'*andata di Cristo al Calvario*, nella National Gallery a Londra, lo mostra educato alle forme dell'arte ferrarese, poi modificate dall'influsso del Bramantino a Milano. Il quadro ha evidenti rapporti con la predella di Ercole de Roberti a Dresda, ma l'imitatore non ha compreso la successione ritmica delle linee trovata dal grande artista. La processione avanza senza il crescendo e le pause del modello; il gruppo delle donne intorno alla madre svenuta segna un arresto non controbilanciato dai gruppi delle altre figure: un alabardiere a cavallo, chiuso nella rilucente corazza, ha il suo prototipo nella pala di Dresda. In ogni particolare si notano già le sottigliezze proprie del Boccaccino, tutto intento a dar vitrea trasparenza agli occhi color d'ambra, splendori metallici agli elmi, aurei riflessi alle chiome, a sfrangiar di luce gli orli delle piante e le scheggiate creste delle rupi, a racchiuder le figure nelle vesti attillate adorne

[1] Bibliografia recente sulla vita e le opere di Boccaccio Boccaccino: Caffi (M. J.), *Boccaccini*, in *Arte e Storia*, XIV, 1891; Frizzoni (G.), *Boccaccio Boccaccino giudicato da J. Lermolieff*, in *Arte e Storia*, IX, 33; Graff (W.), *Ueber zwei Zeichnungen in der graphischen Sammlung in München*, in *Jahrbuch der bildend. Kunst.*, 1911, 61; Monteverdi (A.), *Su la vita di Maria dipinta a fresco dal Boccaccino nel duomo di Cremona*. Cremona, 1910; Venturi (A.), Documenti, in *Arch. st. d. Arte*, 1894; Id., in *La Galleria Crespi in Milano*, 1900, p. 115; Id., in vol. precedente della *Storia dell'Arte*, VII, 3.

di ricami e di lettere cufiche. I colori hanno gli smalti lucenti del Bianchi Ferrari, il suo bel rosso di velluto; le carni sono basse di tono, lumeggiate di bianco. Nel davanti il paese è scolorato, con rupi verdi, piani giallicci e scarsa luce; uniforme appare un'insenatura di mare nel lontano solcata di navicelle.

La transizione dello stile boccaccinesco dalle forme emiliane e lombarde alle venete appare per la prima volta nella pala della chiesa di San Giuliano, a Venezia. La Vergine ritiene ancora l'ovale robertiano del volto, ma possiede la grazia pensosa dei Veneti, e stringe fra due dita il ginocchio del putto col gesto più volte ripetuto da Bartolomeo Montagna. Michele dagli occhi fissi incantati e il languido Giovanni Battista si accostano per tipo alle figure della pala di Londra, ma gli altri due Santi già riflettono forme cimesche, e alla maniera veneziana è ideato l'interno della cappella con musaici bizantini nella nicchia e l'alto trono adorno di tappeti e di una duplice fascia con foglioline stilizzate e disegni geometrici, a musaico. Le incertezze proprie dei momenti di passaggio fanno di quest'opera una delle più deboli del Boccaccino.

Lo stile dell'artista ricercatore di finezze ci appare formato in un'altra ancona, del Museo Cremonese, attribuita al Diana (fig. 425). Un altare di pietra, alto sopra la linea ondulata delle colline, eleva la Vergine, col nudo bambino sulle ginocchia, nel cielo sparso di bianche nubi: negli scomparti rettangolari del polittico, foggiato sullo schema della pala di Santa Giustina del Mantegna, si vedono San Nicolò da Bari e una Santa; negli spazî quadrati, al secondo ordine, Caterina e Gregorio. I sottili pilastri della cornice non tolgono continuità alla scena: unico è il paesaggio, con acque chiare rispecchianti le case finemente illuminate, e il basamento dell'altare intagliato nella bianca pietra con le nitide sfaccettature del Cima. Nicolò, composto nel bianco camice a sobrie pieghe e nel manto raccolto da una

larga fibula sul petto, la Santa chiusa nel saio monacale richiamano le figure del Cima nella pala di Brera; mentre il busto di Santa Caterina, con le spalle leggermente incurvate, strette nel manto, è disegnato con la stilizzazione propria di Jacopo de' Barbari, e il bambino mostra l'adattamento delle forme emiliane ai tipi di Bartolomeo Montagna, che la fine predella pure ricorda. Si raggruppano artificiosamente

Fig. 425 — Cremona, Museo Ala Ponzoni.
Boccaccino: Polittico.

a fascio le pieghe del manto della Vergine, ricadendo sul basamento marmoreo, e finissima nei suoi brillanti colori è la testa dell'uccello che passeggia ai piedi del trono.

Non scevro ancora dai ricordi dell'educazione ferrarese è lo *Sposalizio di Santa Caterina*, una delle più complete espressioni dello stile boccaccinesco, fiorito di eleganza (fig. 426). Il gruppo delle figure è ideato come per un'*Adorazione de' Magi*: la Vergine siede da un canto e davanti a lei s'inginocchia il vecchio Pietro offrendo le chiavi al bambino; Giovanni

Battista adora; una santa martire nel mezzo guarda avanti a sè coi chiari occhi rotondi; dall'altro lato, Caterina riceve l'anello dal Bambino. Il fasto degli abbigliamenti circonda le sacre figure, e tutto diviene materiale prezioso nelle mani del raffinato Cremonese: le spirali di fili d'oro delle chiome sciolte, gli ornati delle vesti, l'iride opalina degli occhi umidi, trasparenti. Caterina non riceve umilmente dalle mani del bimbo l'anello, e non sorride: è la principessa dal volto delicato, altiera della propria bellezza e delle ricche vesti, scintillanti alla luce; il manto ripiegato a falce forma strascico, cadendo al suolo. Le minute increspature del velo che copre il capo dell'altra giovane Santa, fermato da uno spillo, prendon vivi riflessi d'argento; un'aurea sottile catena le circonda la fronte e ricade lungo il volto rotondo, infantile nella morbidezza dei lineamenti. Di velluto son le foglie dell'albero dietro Caterina; altri alberi punteggiano il fondo con le loro rade foglioline; la veduta di mare è ancora uniforme come nel quadro di Londra. Dietro il primo piano il pittore ha messo, come macchiette, episodî della *Fuga in Egitto*, dipingendoli alla maniera emiliana.

La testa della Santa nel mezzo dolcemente sfumata, con gli occhi color d'ambra, rotondi, i capelli sprizzati di luce, ne' suoi smaltati colori spicca dal fondo scuro del quadretto degli Uffizî, noto sotto il nome di *Zingarella*.

I ricordi dell'arte ferrarese non si sono ancora spenti nel 1515, data di uno degli affreschi che ornano la navata principale del duomo cremonese, l'*Apparizione dell'angelo ai pastori*. Le colline del fondo, chiare, evanescenti, con l'orlo tracciato calligraficamente sul cielo senza nubi, il fiume che scorre tranquillo tra zolle erbose, gli alberi sottili e fragili come lunghi steli, dànno al paese l'aspetto che suole avere nelle pitture del Costa e dei suoi seguaci. E costesche sono le figure strette e alte, sperdute nelle ampie vesti.

In evidente rapporto con una stampa di Alberto Dürer, lo *Sposalizio della Vergine* ricorda composizioni del Maz-

zolino. In una delle donne, avviluppata nel manto a larghe sovrapposte pieghe, torna la Santa Caterina del quadro dell'Accademia; i gentiluomini al seguito di Giuseppe hanno viso duro, dall'ossatura forte; sulla schiusa porta del tempio appaiono tre figurette smilze, ancora delineate alla maniera costesca. Anche qui la cura principale dell'artista è messa nell'abbigliar riccamente i personaggi, formare grandi partiti

Fig. 426 — Venezia, Galleria.
Boccaccino: *Sacra Conversazione* — (Fotografia Anderson).

di pieghe, dar leggiadria di movenze alle delicate figure di donna.

Un ricordo di forme ferraresi è anche in un ritratto femminile della Galleria di Vienna, attribuito al Romanino (fig. 427), ma ideato con le ricercate eleganze dell'artista cremonese. Entro un medaglione scuro si volge di tre quarti il busto seminudo della donna, fasciato mollemente da una sciarpa di velo; la testa coi grandi occhi lucenti è contornata, come di bende di seta, dai lisci capelli, e coperta di un sottil velo. Lumeggiata magistralmente sulla bianchezza delle carni

è l'ampia pelliccia aperta su una spalla; un fil di luce segna il festonato orlo del velo e i margini delle foglie d'alloro, disposte ad arte intorno al pesante busto di donna, con ricerca decorativa consona al temperamento del Boccaccino.

Più antichi sono i due busti colossali di guerrieri (fig. 428 e 429) nella Galleria di Brescia, con qualche lieve reminiscenza mantegnesca, che però scompare per le sfumature attenuanti l'asprezza dei contorni: burbero vecchio, senza forza di condottiero, l'uno, con la pelle a borsa sotto il mento, gonfia sulla nuca, le labbra contorte, sottili, rientranti, gli occhi crucciosi; bonario l'altro, la cui bocca lunata ricorda di lontano il Mantegna.

Il maggior lavoro è il ciclo degli affreschi nella navata mediana della cattedrale cremonese. In essi, che furon lavorati a distanza di tempo l'uno dall'altro, seguiamo l'arte del maestro dal 1506, anno in cui dipinse *Cristo fra quattro Santi patroni* nell'abside, al 1518, in cui fece l'ultimo affresco di *Gesù che disputa coi dottori nel tempio*. Dal primo all'ultimo affresco il pittore non mutò gran fatto l'arte sua. Il trapasso più sensibile fu dalle forme ferraresi, derivate dal Roberti, e dalle lombarde, ispirate dal Bramantino, alle veneziane. Il figlio del ricamatore della corte estense, il maestro stimato in Lombardia, tornò a Ferrara sullo scorcio del Quattrocento; ma presto ridottosi a Venezia, tolse dal Cima le lucenti esteriorità per rendere l'arte sua più fine, sottile, elegante. La preziosità cercata dapprima nelle acconciature, nei drappi, nelle orlature delle vesti, fu ottenuta anche per il delicato ovale e per i lineamenti dei volti, per le linee allungate dei corpi. A furia di stilizzare cadde in esagerazioni formali, che quasi non si notano, tanto sono ricoperte da luci cristalline, ori ageminati e fiorettature. Così il figlio del ricamatore nelle eleganze signorili, nelle raffinatezze, tra i profumi e i luccicori oziò dimenticando le più intime ricerche, la potenza esemplare di Ercole de' Roberti, l'ammirata dolcezza del Cima.

Uno tra i pochi seguaci diretti del Cima, dei quali rimanga il nome, è Anton Maria da Carpi, che nel 1495 firmava una Madonna, ora del Museo di Budapest, seduta in un paese convenzionalmente piantato di alberelli e diviso da tante catene di colline, così debolmente distanziate in prospettiva da sembrar una all'altra sovrapposte. La Vergine,

Fig. 427 — Vienna, Hofmuseum.
Boccaccino: Ritratto muliebre.

dalle carni bianchicce, ha l'affilatezza di lineamenti propria di tutta una serie di opere derivate dall'arte di Cima; la testa del putto, coperta di grossi ricci di stoppa, è contornata da un solco nero che sembra staccarla dal collo. Le piccolette mani del Cima, marmoree, son divenute grosse, le dita straordinariamente lunghe, molli, come di pasta. Un riflesso dell'arte del Maestro friulano rimane nell'intima unione tra madre e figlio, nel gentile gesto del putto che invita la madre a una carezza.

Seguace del Cima appare Pier Paolo Agabiti da Sassoferrato, nell'opera firmata e datata (1497) della Galleria di Padova:[1] la Madonna tra i Santi Pietro e Sebastiano sopra uno sfondo di paese piantato di alberelli a cespuglio. Biancastre le carni, smorti i tondi occhietti, con una strana atonia di sguardo; simili a viticci attorcigliati i capelli del bambino, corte le proporzioni delle figure, segnati di convenzione i lineamenti.

Un altro seguace di Cima fu Giovanni Martini da Udine,[2] figlio di Martino e nipote di Domenico da Tolmezzo, che il 12 febbraio del 1502, insieme con Pellegrino da San Daniele, ricevette pagamento per le ancone del duomo di Udine; l'8 luglio dello stesso anno accolse nella sua bottega come garzone Giovanni Ricamatore; il 21 agosto del 1503 si obbligò a dipingere il quadro di Sant'Orsola, ora a Brera. Molte altre notizie rimangono della vita del piccolo artista udinese, che fu sopratutto intagliatore in legno, e tale ci appare fin dalla pittura del 1501, *San Marco in gloria con sei Santi*, nel duomo di Udine, libero rifacimento del *Sant'Ambrogio* di Alvise. La folla dei Santi è ridotta: quattro alla base del trono, due in alto; e la massiccia cattedra, adorna di scodinzolanti lioncelli araldici e d'una statuina d'angelo, riempie lo sfondo architettonico: non rimane spazio fra il suo cornicione e la vôlta. Tagliate come dall'accetta di un legnaiolo, le rozze figure, non prive talvolta di forza realistica e di certa grandiosità di massa, si stringono intorno al patrono di Venezia, rude montanaro dalle mani nodose.

È ancora un intagliatore in legno che disegna le alvisesche figure di San Benedetto e del suo divoto, nel Museo Comunale di Udine, con le dita tronche simili a bastoncelli,

[1] Di questo pittore si hanno quadri nella chiesa di Sassoferrato e nel Museo Civico di Jesi. Cfr. a proposito di lui, ANSELMI (ANSELMO) in *Rivista Misena* e nell'opuscolo su *Sassoferrato*.

[2] A proposito de' maestri udinesi qui citati, cfr. CROWE e CAVALCASELLE in ed. BORENIUS (*A History of Painting in North Italy*, III, London, Murray, 1912).

pieghe dure, cordonate. Nel paese, invece, il pittore si trova un po' fuori delle sue abitudini, e con infantile mantegnismo innalza gli strani cocuzzoli delle rupi poco salde, quasi di pasta, con ciuffi d'erbe cadenti.

Nel 1507, Giovanni Martini dipinse il quadro ora nella Pinacoteca di Brera, *Sant'Orsola e le Vergini*, ponendo la Santa sopra un breve piedistallo, in un atrio che lascia ap-

Figg. 428 e 429 — Brescia, Galleria. Boccaccino: Ritratti.

parire da ogni lato il cielo con bianchi cirri di nubi. Chiare e marmoree le carni, chiari e lucenti i capelli, metalliche, spezzate le pieghe, tutte le figure calcate su uno stesso modello, il viso piatto, gli occhi a fior di pelle, le labbra grosse. L'imitazione dei modelli di Cima rimane tutta esteriore. Esausto, segaligno, il San Domenico della cimasa, nel Museo di Udine, si stampa, come gli scialbi angeli, sulla tenda di broccato.

Anche coperta di stucco e di grossolani colori, l'ancona dell'Udinese si mostra opera d'un piccolo artista intagliatore che, avvicinandosi a Cima, perdette anche l'aspetto di solidità e di forza montanara che dà qualche pregio al quadro del duomo.

Seguace del Cima nel Friuli fu pur Girolamo di Bernardino, ricordato nei documenti sin dal maggio 1506, morto nel 1512, autore d'un'*Incoronazione della Vergine*, che lo addita affine al suo conterraneo Giovanni Martini nel momento in cui dipingeva l'ancona di Sant'Orsola, ma ancor più meschino. Ai caratteri cimeschi, evidentissimi nel paese e nelle tirate lisce figure dei due Santi, si aggiunge qualche elemento carpaccesco.[1]

All'arte di Cima da Conegliano si collega infine Sebastiano del Piombo, con la primitiva *Pietà*, già nella Galleria Layard a Venezia (fig. 430), imitata da una composizione del Cima, similissima a quella della Galleria modenese e dell'Ermitage di Pietrogrado, e tuttavia firmata dal pittore quale discepolo di Giambellino. Ha però maggior larghezza di forme, minor nitidezza di contorni e minore plasticità: le rocce levigate dell'artista vicentino, disposte ordinatamente a strati, qui son formate di grossi macigni tondeggianti messi confusamente l'un sopra l'altro, in modo da aumentarne l'effetto; le nubi prendon corpo e il cielo all'orizzonte fiammeggia; le linee del paese si spianano e si semplificano.

Questo saggio primitivo di Sebastiano rimane isolato; non abbiamo in altre opere sicuri addentellati tra esso e la pala di San Giovanni Crisostomo, nella quale il pittore, seguace di Giorgione, sostituisce la visione pittorica alla plastica di Cima, e mostra la tendenza alla grandiosità, all'effetto monumentale, che si affermerà con potenza a Roma sulle orme di Michelangelo.

* * *

Alcuni maestri del seguito di Giambellino furono attratti dall'arte di Alberto Dürer. Principalmente Jacopo de' Barbari,[2] nato tra il 1440 e il 1450, detto Jacopo Waltch, sup-

[1] Anche Gian Francesco da Tolmezzo nella sua seconda maniera si approssima al Cima.

[2] Bibliografia recente sulle opere di Jacopo de' Barbari: Berenson (B.), *Un tableau de Jacopo de' Barbari au Musée de Vienne*, in *Gaz. de B. A.*, t. 21,

posto una stessa persona con il Jacometto del Michiel. S'incontrò col Dürer a Venezia tra il 1494 e il 1495; eseguì per il Kolb, mercante tedesco dimorante in Venezia, la veduta di questa città, in una grande incisione in legno. Nel 1500 fu al servizio dell'imperatore Massimiliano, nel 1503-1505 dell'Elettore di Sassonia; viaggiò nel 1505 a Weimar, dipinse nel '507 il ritratto del Duca e della Duchessa di Meklemburg, si trovò nel '508 con Gioacchino I di Brandeburgo a Francoforte sull'Oder, colorì nel 1508-10 il castello Inytborch per Filippo di Borgògna. *Valet de chambre* di Margherita, reggente de' Paesi Bassi nel 1510, l'anno seguente ebbe da questa principessa, perchè vecchio e infermiccio, una pensione.

Poche opere certe ci sono note di Jacopo de' Barbari, il quale nella *Madonna di Berlino* (fig. 431) ci appare continuatore delle forme alvisiane, tradotte però da un artista che, nonostante gli smaglianti colori, rimane sempre vincolato all'arte dell'incisione, anche quando dipinge. Segni spiccati determinano le linee delle figure: molto arcuate le palpebre, la bocca piccola con gli angoli volti in su, lungo appuntito ovale di volto, compresse alle tempie le teste, il nudo del putto profondamente inciso lungo la spina dorsale, le vesti a piegoline strizzate, come di velo, avvolgenti strette le forme. La committente, coi biondi ricci spioventi, il rigido taglio della metà inferiore del viso, la enorme curva del petto,

1899, p. 237; Bruck, *Friedrich d. Weise*, Strassburg, 1903; Canditto (A. E. de), *Jacob de Barbari et Albert Dürer. La vie et l'oeuvre du maître au caducée, ses élèves, Dürer, Türen, Marc-Antoine, Mabuse, Marguerite d'Autrice*, Bruxelles, 1881; Gronau (G.), *Per la storia di un quadro attribuito a Jacopo de' Barbari*, in *Rass. d'arte*, V, 1905; Haendke (B.), *Relazioni di Alberto Dürer con Jacopo de' Barbari, Pollaiolo ed i Bellini*, in *Gaz. des B. A.*, 1898, p. 161; Id., Id., in *Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen*, XIX, 1898, p. 161; Jacobsen (E.), *Se il grande prospetto di Venezia sia da attribuire a Jacobo de' Barbari*, in *Arch. Stor. d. Arte*, 1895; Justi (L.), *Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer*, in *Rep. f. K.* XXI, 1898, p. 439; Kristeller, *Das Werk des Jacopo de' Barbari*, 1896; Ricci (C.), *Un quadro di Jacopo de' Barbari nella Galleria Nazionale di Napoli*, in *Napoli nobilissima*, XII, 1903; W. B., *Ein Selbsportiät des Jacopo de' Barbari?*, in *Kunstchronik*, N. F. XIV, 1902-903, n. 32.

ricorda tipi di Gentile Bellini. Anche il paese, con una gran rupe stranamente incavata che, pencolando da un lato,

Fig. 430 — Venezia, Galleria Layard (già).
Sebastiano del Piombo: La *Pietà* — (Fotografia Anderson).

controbilancia il movimento della testa della Vergine, e una valle variata da luci, lascia distinguere la fitta rete dei segni che tracciano ogni sua parte.

Già in questo quadro si vede un influsso dell'arte tedesca, anche per il tipico movimento della figura di Maria che, raccogliendosi nel manto, descrive una gran curva a sinistra, in contrapposizione con le angolose costrette linee del ginocchio e della spalla a destra. Più curvo, lo stesso movimento si ripeterà in una stampa, la *Madonna allattante*

Fig. 431 — Berlino, Friedrich Museum. Jacopo de' Barbari: Tavola votiva. (Fotografia Hanfstaengl).

seduta contro un gruppo d'alberi. Continua, anzi si accentua, questa tendenza tedescheggiante nel Cristo (fig. 432) della Galleria di Dresda, la cui mano benedicente, per la sua bianchezza alabastrina, mostra un passeggero influsso di Giovanni Bellini, e nelle due Sante Barbara e Caterina della stessa Galleria (fig. 433 e 434), bianchiccie di carni, con occhi senza ciglia, fronte sporgente, bocca socchiusa, labbra separate convenzionalmente da una striscia d'ombra, vesti di velo a pieghe minute che si aggirano arcuate intorno ai corpi.

Le stesse piegoline strizzate, il segno convenzionale della bocca, i languidi occhi, i capelli leggeri biondissimi si rivedono

Fig. 432 — Dresda, Galleria. Jacopo de' Barbari: Il *Redentore*.
(Fotografia Alinari)

nel busto di donna del quadro Johnson, a Filadelfia (fig. 435): un vecchio, düreriano, con larga testa coperta di capelli fini

Fig. 433 — Dresda, Galleria. Jacopo de' Barbari: *Santa Caterina.*
(Fotografia Alinari).

di seta, abbraccia una donna inghirlandata. La modellatura, come sempre, è debole, ma il quadro è notevole per lo studio di render l'espressione di lussuria, negli occhi semispenti del vecchio, e di stanchezza, nello sguardo triste e in tutti i lineamenti rilassati, tirati, della cortigiana.

Tra le migliori pitture di Jacopo de' Barbari è il quadro di natura morta, nella Galleria di Augsburg. Un pezzo di armatura lucente, con le maglie segnate a una a una, sta infisso a un chiodo insieme con una pernice, pendente con le piume morbide, le zampe rattrappite, inerti che proiettano sulla parete legnosa la loro lunga ombra; un pugnale passa obliquamente, bilanciandosi nel vuoto, attraverso l'armatura.

Le incisioni, come i dipinti, ci mostrano l'avviamento di Jacopo de' Barbari a trasformare lo stile sui modelli tedeschi, stampandoli parecchie volte sui modelli del Dürer, e la sua predilezione per le forme allungate, ondeggianti, molli. Le figure femminili sono cascanti, con le spalle incurvate, il ventre gonfio, la testa quasi sempre piegata su una spalla; i loro corpi, nel movimento cadenzato, descrivono una lunga S. Così vediamo Giuditta, senza forze, con la spada e la testa recisa fra le mani prive di nervi; così le languide Vergini. I nudi, coi duri contorni e le esili estremità sul grosso tronco, tengono estremamente della linea tedesca: Venere, che, con in braccio un minuscolo Amore, ascolta le allettatrici parole di Marte, ha riscontri coi ben più forti nudi femminili del Dürer. In tutta l'arte di Jacopo de' Barbari la ricerca di raffinatezza si rivela nel manierato segno dei lineamenti, e ancor più nel girare dei panni stretti addosso alle figure, così da modellarne le forme, fasciandole nelle ondulazioni dei movimenti. Esaltato dal Dürer per le sue ricerche sulle proporzioni del corpo umano, non fu veduto indarno dal Lotto. E a lui dovette rivolgere lo sguardo Boccaccio Boccaccino, che ne trasse gli smaltati lucenti colori e il girar dei panneggi, e sopratutto quella

Fig. 434 — Dresda, Galleria. Jacopo de' Barbari: *Santa Barbara.*
(Fotografia Alinari).

ricerca di raffinatezza, che nel pittore cremonese appare più spontanea, meglio espressa, tendenza d'arte.

Marco Marziale,[1] aiuto di Giambellino l'anno 1492 nei lavori del Palazzo ducale, era pagato meno di Temperello e del Lattanzio. Nel 1493 era membro della Scuola grande di San Marco. Nel 1498 dipinse una *Circoncisione* per il Conservatorio delle Penitenti di San Giobbe a Venezia, e anche qualche anno avanti una tavola a San Donato di Zara. In questi primi quadri è qualche resto della nobiltà belliniana, insieme con la caratteristica tendenza decorativa, che sempre conserverà nell'uso di splendidi drappi. Egli fu un drappiere orientale, che, non contento di scegliere le stoffe più chiassose dell'uso contemporaneo, ricercò anche le più ricche e antiche del medioevo nei tesori delle chiese, per adornarne i suoi sacerdoti.

Nella *Circoncisione* di Londra (fig. 436), datata 1500, egli imbarbarisce le forme belliniane, sovraccaricando di ornati le vôlte della chiesa e moltiplicandone gli archi, sfoggiando un lusso orientale nelle vesti e nei tappeti, delineando le figure con segno da incisore. La scena si restringe entro un breve spazio, la folla che assiste alla cerimonia si assiepa intorno all'altare. Alle forme di Giambellino altre se ne aggiungono derivate da Lazzaro Bastiani, come il San Giuseppe e l'assistente a destra, stretto nel lungo zipone di velluto controtagliato, come in una cassa rettangolare, contro il pilastro, di cui ripete la linea. Più in là un sacerdote vestito alla egizia, e due vecchi, come tagliati nel legno, dal profilo rapace. Sembra che un fil di ferro contorni le figure taglienti e che di fili metallici siano i capelli.

Dopo eseguito questo quadro simile a un variopinto tap-

[1] Bibliografia recente sulle opere di Marco Marziale: GEIGER (B.), *Marco Marziale und der sogennante nordische Einfluss in seinen Bildern*, in *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, vol. XXXIII, 1912, fasc. I, p. 1-22; fasc. II-III, p. 122, 148. (L'autore nega gl'influssi nordici su Marco Marziale, considerati troppo grandi; ma non ci sembra di doverli escludere completamente).

petto, il Marziale si attenne di più a Giambellino nell'altro di Londra (fig. 237): la *Madonna in trono con Santi* (1507).

Fig. 236. — Giambellino. Gli Innocenti. Dettaglio nel Museo Civico [illegible]

sempre però segnando di metallo i ricci delle chiome, cercando di accostare colori vivaci, abbondando negli ornati a musaico della cupola. La Madonna, con un'acconciatura

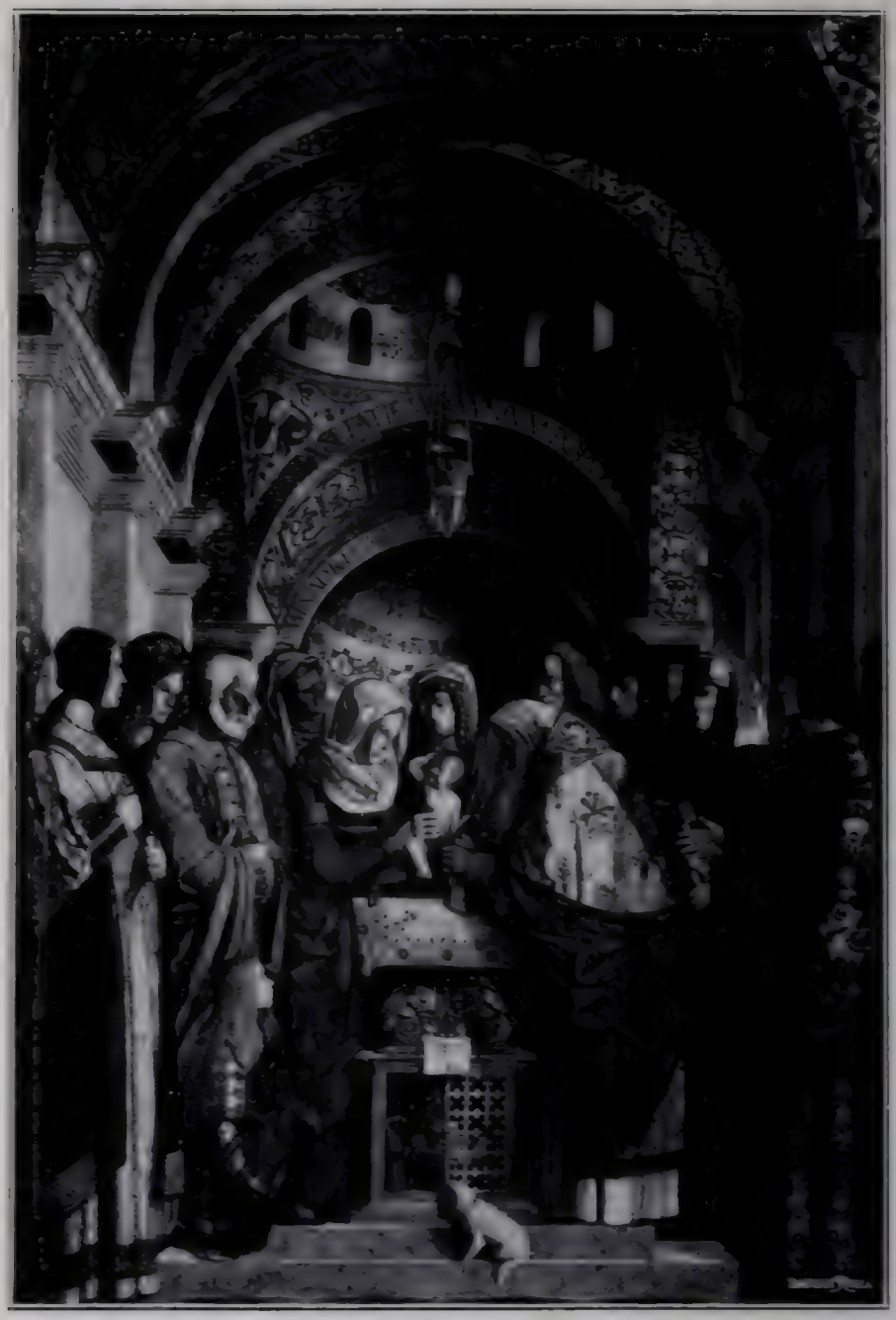

Fig. [illegible] — London, National Gallery. Maria Magnoli. La [illegible].
(Photographie Anderson).

Fig. 437 — Londra, National Gallery. Marco Marziale: Pala d'altare.
(Fotografia Anderson).

arieggiante l'umbra, ha caratteri lombardeschi; il piccino, dal fare spigliato e la persona contorta nel movimento, tende le braccia a San Bartolomeo attonito e immelensito, che non se ne accorge neppure: tutti hanno gli occhi opachi, incantati.

Nella *Cena in Emaus* (fig. 438) dell'Accademia di Venezia, la pittura prende ancor più l'aspetto di incisione e si accosta alla forma tedesca, specialmente nel pellegrino col capo coperto da un cappello a enormi tese. La determinazione dei lineamenti divien più naturalistica, ma ancora un drappo a strisce di ricamo pende lungo la parete, una vivace stoffa a righe si gonfia sulle spalle del moro, una tunica a sottili fiorami veste il pasciuto gentiluomo accanto al Redentore, che ha il tipo della Madonna di Londra, allargato e appiattito.

All'anno in cui dipingeva la Madonna di Londra (1507), risale un'altra *Cena in Emaus* (fig. 439), anteriore a questa e molto più düreriana. Vi è già il pellegrino col cappellaccio a larghe tese del quadro di Venezia, il tavolo sorretto da cavalletti, il Cristo col viso largo e il cranio piatto; ma qui i contorni son più tormentati, le pieghe multiple accartocciate, le carni più fosche con giuochi di chiaroscuro più forti. La ricerca veristica è anche più spinta: il vecchio pellegrino, col suo monogramma stampato sul manto, ha un viso scimmiesco, incartapecorito, evidente derivazione dai tipi del Dürer; i sostegni del tavolo son segnati con minuziosa cura nelle fibrille del legno, come la corteccia dei tronchi che reggono il pergolato; un gatto esce di sotto lo sgabello del vecchio, un cagnolino drizza le orecchie e solleva la zampa per richiamar l'attenzione dell'altro pellegrino. Per la prima volta si vede uno sfondo di paese, strano sfondo con monti dentati come seghe, rocce bizzarramente uncinate e frastagliate, macchiette di lanzichenecchi, nubi pizzettate a capriccio.

Marco Marziale, con Jacopo de' Barbari e con Bartolomeo Veneto, dall'arte di Giambellino si volse alla tedesca. Alberto

Dürer aveva suggerito motivi nuovi a tutta l'arte veneziana, specialmente per mezzo delle sue incisioni, le quali ebbero una diffusione stragrande; ma tanto Jacopo de' Barbari, come Bartolomeo Veneto e Marco Marziale, non si contentarono di cercare schemi nel Dürer; vollero avvicinarsi al-

Fig. 438 — Venezia, Galleria. Marco Marziale: *Cena in Emaus.* (Fotografia Anderson).

l'irta, benchè sapiente, arte del tedesco. Marziale ne intese soltanto la rudezza, e la trasportò in un bazar orientale. Bartolomeo Veneto stampò la ricca moda cinquecentesca; Marco Marziale fece una moda sua, sgranando gli occhi davanti alle penne del pavone nei tessuti, ai fiorami di velluto, alle guarnizioni superbe. Nel primo quadro di Londra, par che nella basilica di San Marco, sotto le tele d'oro dei musaici, si apra la scena, come già s'era aperta in Cima da

Conegliano, da cui il Marziale prese a prestito l'amore per la decorazione dell'antica architettura; ma ciò che era in Cima amore di montanaro abbagliato dalla ricchezza cittadina, divenne per il Marziale amore di gioielliere, bisogno di sontuosità. A Venezia, dove si rifletteva l'Oriente dalle trireme alla basilica di San Marco, ai fondachi, poteva mostrarsi Marco Marziale nel suo fiorito turbante di Barberia.

Bartolomeo,[1] che firmò la più antica delle Madonne da lui eseguite al principio della carriera artistica: « 1502 . 9 apr . Bartolomeo mezo Venizian e mezo cremonese », molto lavorò, ripetendosi di continuo. Quella Madonna, ora presso il conte Donà delle Rose a Venezia, deriva da un modello belliniano, che servì a molti, tra gli altri al Bissolo. Ma mentre questi tradusse le forme del Maestro accentuandone lo sfumato, Bartolomeo incise i contorni, accartocciò i panneggi, tagliando bruscamente i piani d'ombra da quelli di luce. Con poche varianti rifece la stessa Madonna nel quadro della Galleria Bergamasca, e in quello già del Crespi, a Milano. Nella tavola di Bergamo, datata 1505 (fig. 440), il paese ha forma che resterà tipica dell'artista: un monte scosceso con un castello sulla vetta, una borgata medioevale ai piedi, case all'ombra delle torri, piantate su palafitte, specchiantisi nelle acque d'un lago. Ma, pur ripetendosi nella Madonna già Crespi, rifacendo il Bambino nello stesso atteggiamento, con le braccia ad anse, richiamando nel paese perfino le stesse macchiette e nel cielo le nubi a cumuli, diminuisce lievemente il segno ferrigno de' contorni. E riproducendo

---

[1] Bibliografia recente sulle opere di Bartolomeo Veneto: Cagnola (G.), *La Madonna di Münster*, in *Rassegna d'Arte*, 1912, n. 4, p. 77; Helbing (H.), *Catalogo della vendita Gregor Manos*, Monaco, 1912; Hermanin (F.), *Bartolomeo Veneto e Alberto Dürer*, in *L'Arte*, III, 1900; Schottmüller (F.), *Ein unbekanntes Bildinss des Bartolomeo Veneto;* Tencajoli (O. F.), *La villa Visconti di Saliceto in Cernusco sul Naviglio* (*Ars et Labor*, n. 9, p. 177, n. 10, p. 880); Venturi (A.), *La Resurrezione di Cristo, quadro già in casa Roncalli a Bergamo*, in *L'Arte*, VI, 1903, p. 105; Id., *Bartolomeo Veneto*, in *L'Arte*, II, 1899, p. 432; Id., in *La Galleria Crespi in Milano*, 1900, p. 81.

ancora la medesima immagine nel quadro del Palazzo ducale a Venezia, arrotonda le linee del volto, le accorcia, taglia men crudamente i piani, riempie sempre più la forma, prima sfaccettata, e ad un tempo vuol penetrare della bianca luce bel-

Fig. 439 — Berlino, Friedrich Museum. Marco Marziale: *Cena in Emaus.* (Fotografia Hanfstaengl).

liniana i suoi colori tirati e lisci, senza riuscire a render diafane le forme di stucco.

Le carni, schiarite secondo i metodi di Giovanni Bellini, sembrano assorbir la luce, rese alabastrine nel *Cristo risorto* del Friedrich Museum di Berlino. Le grosse teste delle guardie nel piano, i capelli a lunghi cincinni, le corte proporzioni, arieggiano forme cimesche. Le figurette opache delle Marie e il pastore nel fondo, disegnato al modo tipico di Bartolomeo, fanno sempre più pensare a lui come au-

tore del dipinto. I riflessi metallici che battono sull'elmo del guerriero, nel cavo della grotta, restano isolati, lasciando opaco il resto della figura; e la diffusione della luce è ugualmente irregolare nel giovane soldato che dorme appoggiando la ricciuta testa al gomito, irrazionale nel paese, costruito

Fig. 440 — Bergamo, Acc. Carrara.
Bartolomeo Veneto: *Madonna.* — (Fotografia Anderson).

alla maniera caratteristica di Bartolomeo, senza alcuna di quelle delicatezze formali che son gloria dell'arte di Giovanni Bellini.[1] Vicina a questo quadro già de' Roncalli, per caratteri cimeschi, è la *Pietà* della fabbriceria di San Pietro d'Orzio, col solito monte turrito, sparso di macchiette. Questi

[1] Nella bibliografia su Giovanni Bellini sono indicati gli articoli del Molmenti, del Cantalamessa e d'altri su questo quadro.

Fig. 441 — Milano, Coll. Crespi (già).
Bartolomeo Veneto: Ritratto — (Fotografia Anderson).

Fig. 442 — Glascow, Galleria.
Bartolomeo Veneto: *Santa Caterina* — (Fot. Hanfstaengl).

ultimi lavori con tutta probabilità furono eseguiti a Bergamo, e di là il pittore si ridusse a Milano, ove s'applicò specialmente a dipinger ritratti.

Due quadri di casa Perego ci mostrano il ritrattista esordiente, nel disegno sommario, tirato a lustro, senza modellatura, senza forza caratteristica: ma a po' per volta egli abbandona la tecnica liscia, superficiale, e si affatica a dar splendori ai costumi de' gentiluomini da lui effigiati. Nell'ideare i suoi ritratti, sembra che abbia avuto negli occhi modelli del Dürer, dei quali imita impostature e forme. Per limitarci a un esempio, l'*Ermitide* di Bartolomeo nel Museo di Dresda, dipinta sopra lo sfondo d'una tenda che si scompone in grandi pieghe prismatiche, può trovare un riscontro col ritratto di *Fanciulla orante* del Dürer nell'Istituto Städel a Francoforte, pur essendo sostituito al modellato dureriano, avvivato da chiaroscuro che dà movimento ai muscoli, la levigatezza delle carni di stucco. Simile è la forma della testa, il segno ferrigno sottile dei contorni, il gioco delle luci sulle stilizzate anella dell'ampia capigliatura che scende sopra le spalle, senza coprirle però, come fa il Dürer, d'un manto splendente.

I tre ritratti della Galleria Nazionale di Roma, Crespi (fig. 441), Holford, formano un gruppo al quale può assegnarsi circa la data dell'ultimo di essi, il 1512, per aver tutti lo stesso profilo, la stessa linea de' tre quarti del viso, ed anche perchè significano lo sforzo d'un momento dell'artista nel rendere con la struttura antonelliana i muscoli del mento e nel formare un'ossatura ai volti freddi e severi.

Con la linea del profilo tondeggiante nella fronte, inarcata nel cader dalle sopracciglia sull'asse dell'ovale dell'occhio destro, rigonfia sullo zigomo, affondata verso la punta del naso, allargata verso le labbra, diminuita quindi e involgente l'ampio e tondo mento, e cioè con la stessa disposizione di tre quarti verso sinistra, sono parecchi ritratti muliebri di quel periodo, superficiali per la ricerca tutta este-

riore di grazia che fa venir meno lo studio della forma: tali la *Cortigiana* della Galleria dell'Istituto Städel a Francoforte, con i capelli simili a catenine di metallo e il busto deforme; tale la gonfia Santa Caterina di Glascow (fig. 442) con la testa curva sotto l'enorme corona di gelsomini. Si vede qui ad evidenza l'arte di Bartolomeo rivolta a forme fiamminghe; ma le sue poche conquiste in nuovi campi pittorici restano quasi immutabili per molto tempo, e si ristampano le immagini di maniera delle sue donne inghirlandate, allucciolate, delle sue splendenti sonatrici di liuto col torcicollo, de' suoi figurini vestiti con signorile ricercatezza, magnifici per seta, velluto, ricami e merletti. La moda cinquecentesca aveva trovato il suo pittore, che s'incontra per ultimo nel 1530, firmato nel ritratto di Ludovico Martinengo, a Londra, nella Galleria Nazionale, simile ai precedenti, apparato con eleganza dal manto gettato sulle spalle, dal cappello piumato di traverso, dal colletto e dalle maniche di trine. Per la ricerca d'effetti esteriori, Bartolomeo Veneto perdette quel certo buon sussiego artistico dei tre ritratti eseguiti intorno al 1512, e, languido, cascante come le donne da lui ritratte, non ebbe nè la solidità antica, nè la freschezza nuova.

VI.

VITTOR CARPACCIO E L'AVVENTO DELL'ARTE CINQUECENTESCA.

Vittor Carpaccio e il ciclo delle storie di Sant'Orsola — Pitture del primo decennio del Cinquecento, quelle in particolare per le scuole degli Schiavoni e degli Albanesi — Le storie di San Giorgio e di San Trifone — Pale d'altare — Le storie di Santo Stefano — Lorenzo Lotto e l'avvento dell'arte di Giorgione e Tiziano, di Sebastiano del Piombo, di Palma il Vecchio.

Vittor Carpaccio,[1] nato a Venezia, si presenta pittore nel 1490 all'inizio del ciclo delle storie di Sant'Orsola, e interrompe il grandioso lavoro quattr'anni dopo per dipingere uno dei miracoli della Croce della scuola di San Gio-

[1] Bibliografia recente sulle opere di Vittor Carpaccio: Bode (W.), *Carpaccios Bestattung Christi im Kaiser Friedrich Museum*, in *Jahrb. d. preuss. Kunstsamml.*, XXVI, 145; Böhm (O.), *Notes of various works of art*, in *The Burl. Mag.*, 1910; Id., *L'église St. Georges des Esclavons à Venice et les peintures de V. Carpaccio*, Firenze, Alinari, 1904; Borenius (T.), *A « Sacra Conversazione » in the Hermitage*, in *The Burl. Mag.*, XVIII, 1911, pag. 209; Chirtani (L.), *L'addobbo di due camere in due quadri del Carpaccio e del Santacroce*, in *Arte italiana decorativa e industriale*, IV, 10, pag. 79; Colasanti (A.), *Due strambotti inediti per Antonio Vinciguerra e un ignoto ritratto di Vittor Carpaccio*, in *Rep. für Kunstw.*, XXVI, 1903, pag. 198; Colvin (S.), *Ueber einige Zeichnungen des Carpaccio in England*, in *Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml.*, vol. XVIII, 1897, pag. 193; Fabre (A.), *La légende de Sainte Ursule par Memling et Carpaccio*, in *Le mois littéraire et pittoresque*, Paris, 1911; Fry (R. E.), *La mostra di antichi dipinti alle Grafton Galleries di Londra*, in *Rassegna d'Arte*, X, 36; Gillét (L.), *Carpaccio et le paysage vénitien*, in *Revue de l'art ancien et moderne*, 1910, pag. 81; Goloubeff (V.), *Due disegni del Carpaccio* (presso il principe Dolgorukow, Mosca), in *Rass. d'Arte*, 1907, pag. 140; Landor (T.), *Viktor Carpathius*, in *Müvészet*, I, pag. 37; Ludwig (G.), *Vittore Carpaccio*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1897; Ludwig (G.) e Molmenti (P.), *La*

vanni Evangelista, per la serie compiuta da Gentile Bellini, il Bastiani, il Mansueti e il Diana. Ripresa la dipintura dei *teleri* di Sant'Orsola, circa il 1498 la compì da solo. E da allora in poi la sua attività cresce grandemente: nel 1500 è chiamato a dipingere una tela per la sala de' Pregadi, nel Palazzo ducale, e nel 1507 a collaborare con Giambellino ne' quadri per la sala del Gran Consiglio. L'anno stesso, in gara col Diana, è vinto. In compagnia del Bastiani e di Vittore di Matteo, l'anno seguente, stima gli affreschi di Giorgione nel Fondaco de' Tedeschi; nel 1511 offre al marchese Francesco Gonzaga il dipinto rappresentante Gerusalemme; nel '13 lavora di nuovo nel Palazzo ducale; nel '27 muore. Molte altre date si raccolgono dalle opere, ma poco servono a tracciarne la evoluzione, tanto essa fu saltuaria, discontinua. La cronologia delle opere rompe ogni linea progressiva. La seguiremo tuttavia per notare le disuguaglianze dell'artista, che ora grandeggia, ora scende al mestiere.

Nel primo telero dipinto per la scuola di Sant'Orsola (a. 1490), l'*Arrivo di Orsola con le diecimila vergini a Colonia* (fig. 443), il Carpaccio volle darci la traduzione letterale dei

patria dei pittori Carpaccio, in *Emporium*, XIX, pag. 122; Id. e Id., *Vittore Carpaccio et la Confrérie de Sainte Ursule à Venise*, Florence, Bemporad, 1903; Id. e Id., *Vittor Carpaccio*, Milano, Hoepli, 1906; Malaguzzi Valeri (F.), *Un quadro del Carpaccio perduto*, in *Rassegna d'Arte*, 1913; Marcel (H.), *Vittore Carpaccio*, in *L'Art et les Artistes*, gennaio, 1908; Molmenti (P.), *Vittore Carpaccio*: discorso letto nella R. Acc. di B. A. in Venezia, 1882; Id., *Les tableaux de Carpaccio dans le chapelle de Saint Georges des Esclavons à Venise*, in *L'Art*, 1881; Id., *Un quadro del Carpaccio nel Museo di Berlino*, in *Fanfulla della Domenica*, anno XXVII, n. 35; Neri (Achille), *Neues über Carpaccio*, in *Wiener Abendpost*, 1903; Peltzer (R. A.), *Reisebriefe aus französischen Provinz-Galerien*, in *Blätter für Gemäldekunde*, Wien, 1912, pag. 103; Philipps (C.), *An unrecognized Carpaccio*, in *Burl. Mag.*, XIX, 1911, pag. 144; Rosenthal (G. e L.), *Vittore Carpaccio*, Paris, Laurens, 1906; Rovere (A. della), *Vettor Scarpazza detto il Carpaccio*, in *Arte e storia*, XVII, 1898, pag. 115; Id., *Vittor Carpaccio. Arrivo di Ercole I e di Alfonso I d'Este a Venezia*, in *Rass. d'Arte*, 1902, pag. 33; Schmidt (R.), *Vittore Carpaccio*, in *Das Museum*, X, 1905, pag. 21; Thode (H.), *Ein Brief des Vittore Carpaccio*, in *Der Kunstfreund*, 1885; Venturi (L.), in *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1907; Zardo (A.), *Carpaccio*, in *Nuova Antologia*, XXXVIII, fasc. 758.

passi del racconto: il messaggio dei prìncipi romani al principe degli Unni, per eccitarlo all'uccisione delle Vergini, testè giunte a Colonia; l'attendamento degli Unni assedianti la città: l'arrivo di Orsola col papa, con cardinali e vescovi, e la legione delle donzelle; il primo moto di sorpresa nel campo degli Unni, i primi ordini, per accogliere a colpi di strali e di alabarde i nuovi arrivati. Volendo dir troppe

Fig. 443 — Venezia, Galleria.
Carpaccio: L'*Arrivo d'Orsola a Colonia.*
(Fotografia Anderson).

cose, il pittore si contentò di rendere qualche episodio: la lettura del messaggio; la sorpresa d'un ragazzo avvicinatosi con una barca al vascello da cui si protendono il papa e Orsola; alcuni guerrieri esploratori alla riva, uno a cavallo che impartisce ordini con la picca sollevata; infine soldati che, all'appello, escon di corsa da una porta. Ma anche per questo poco, nulla concluse di evidente, costretto a dar minime forme ai soldati o alla massa de' naviganti nella stiva, e desideroso d'altra parte di renderci i partico-

lari dello scenario: il porto con la riva fiorita, i ponti per lo sbarco, la strada bianca tra le erbe della costa, serpeggiante verso il campo degli Unni e verso Colonia.

L'amore del particolare conduce il pittore a continue digressioni, così che il cane accosciato sopra una zattera nel primo piano assume grande importanza; e tutti gli accessorî hanno un valore a sè, le case e le torri di Colonia si sovrappongono, i barconi stanno attaccati, le loro antenne e le loro sartie s'intricano. Tutto rimane confuso; e il filo conduttore del racconto si perde tra le figure mal composte, mal rette in piedi nella scena muta, dove, a saggio dell'oziar del pensiero dell'artista, si presenta nel davanti, proprio nel mezzo, un giovanetto arciere oziante sulla spiaggia. Tuttavia nelle acque che riflettono torri, arcate di ponti e vele, spumeggiano intorno agli scafi delle navi, si confondono col cielo nebbioso, si può notare la tendenza coloristica che spingerà in alto il Carpaccio.

La povertà dei mezzi resta anche più evidente nel gran quadro d'altare (fig. 444) con *Sant' Orsola in gloria* (a. 1491). Sotto un aperto tiburio, dove s'apre, non si sa come, il grande occhio di cielo, naviga con le aperte braccia l'Eterno in una zona di nubi a cumuli che si vanno determinando a tratti in triplici teste di cherubini; sotto, piantata sul calice d'un fascio di palme legato da una cinta di teste di cherubini, s'innalza la beata martire; intorno s'assiepano le vergini, il pontefice e gli altri del seguito, stretti come già nella stiva della nave, attaccati gli uni agli altri. I corpi, nell'addensarsi della moltitudine, scompaiono, non restano se non occhi in alto, discriminature di capelli, archi frontali, calotte craniche. Così, con strano arcaismo, è disposta la folla, senza spazio; si arrotondano tutte quelle teste vuote, gonfie, con i grandi occhi neri lucenti, sopracciglia ad arco, la punta del naso, le narici e il mento rotondi, le guance piene sul grosso collo di stucco. In ogni cosa, nei lineamenti come nelle acconciature, c'è la fattura mecca-

nica, l'infilzatura di forme tutte simili, quasi grani d'un rosario. Pure, entro le linee simmetriche, per togliere mo-

Fig. 444 — Venezia, Galleria. Carpaccio: *Sant'Orsola in gloria.* (Fotografia Anderson).

notonia, l'artista volge le teste in tutti i sensi, e agli angioli intorno ad Orsola dà movimenti di salto, di corsa, di nuoto, ai loro nastri forme di archi, di spire, di serpi. Egli tenta

di uscire dagli schemi del Bastiani, liberarsi dal peso degli insegnamenti, dall'apatia delle forme del maestro, ma non è da tanto, soffocato anche dalla quantità delle immagini, e ignaro de' metodi pittorici per rendere il molto nel poco. Invano, per romper l'ordine severo dell'ancona, fa il piedistallo della Santa con un fascio di palme, getta rame per mano d'angioli dall'occhio della vôlta: egli mostra soltanto ardori di festaiuolo, e il bisogno di rinnovarsi e rinnovare i materiali della sua bottega.

Ancora le forme del Bastiani, lunghe e strette, si rivedono nel *Sogno di Orsola* (fig. 445). Nella camera altissima, illuminata da finestre bifore, con porte su cui statuette pagane contrastano col secchiello dell'acqua santa pendente presso il letto e con la mobiglia da bambola, stanno un trespolo, un tavolino, una credenza con libri ed altro: tutto ciò pure in contrasto con le proporzioni dei vasi alla finestra e del letto. È uno squilibrio delle cose corte con le lunghe, dei ninnoli con l'ambiente sperticato, assai maggiore nella pittura di quel che fosse nel disegno della stanza ideata di dimensioni più larghe che alte (fig. 446). Il pittore trasportò il disegno sopra altra scala; e, nonostante i disaccordi di linee e di forme, l'allungamento a cui furono tirate nel *telero*, par che tutto, assottigliandosi, scompaia nella grande stanza, ove dolcemente respira nel sonno la Vergine pura, nel letto ordinato, sotto le ben composte coltri. Ancora acconciata, con le trecce a duplice corona sul capo, coi brevi riccioli che sfiorano la fronte, con le labbra inarcate, Orsola posa la guancia sulla mano, come in ascolto dei sogni. L'angiolo diritto, immobile fantasma, entrato nella stanza per recarle la palma di martire, quasi non si scorge; solo lei, la giovanetta, nel chiaror delle coltri, vive, respira, raggia di candore. La luce è distribuita senza giustezza, le forme son disegnate senza precisione e le decorazioni materialmente; ma le ingenuità del pittore contribuiscono a dare all'insieme la purezza delle cose infantili.

Vittor Carpaccio continua a mostrare la sua inesperienza nell'*Arrivo d'Orsola con lo sposo e le compagne a Roma* (fig. 447), quantunque da Gentile Bellini tragga la larga zona de' personaggi nel primo piano, le lunghe linee con-

Fig. 445 — Venezia, Galleria. Carpaccio: Il *Sogno di Orsola*. (Fotografia Anderson).

vergenti de' cortei ai lati, l'enorme edificio nel fondo. Le masse compatte delle figure cominciano qua e là a diradarsi; e le linee de' volti sfuggono le uguaglianze tra essi, le mitre più prossime s'acuiscono a tutti i gradi d'obliquità, i tòcchi girano ne' modi più svariati sulle teste de' chie-

rici. Con l'accresciuta varietà de' moti, la folla s'agita, respira; e a quel po' di vita cadono le forme tonde dei visi, i lineamenti s'affilano, i corpi, preso nervi, si snodano, gli spazî cercano equilibrio e distanze.

Un progresso evidente ha ottenuto il pittore continuando a lavorare sul proprio canovaccio, e meglio l'ottiene in seguito. Per buona sorte, fin dal principio aveva dato un ampio scenario agli attori della commedia religiosa, e ad essi tale

Fig. 446 — Firenze,
Gabinetto dei disegni agli Uffizî.
(Fotografia Alinari).

squadro, da muoverli, rimpicciolendoli tanto, all'occorrenza, da farli scomparire nello spazio. Conveniva rompere il massiccio degli edificî e del paese nel fondo, perchè la figura trovasse libertà e l'azione evidenza. Nella scena (a. 1493) del *Martirio di Orsola, del pontefice e delle compagne* (fig. 448), la confusione regna per il gran numero degli Unni e dei martiri: il troppo toglie il raccoglimento in gruppi, il coordinamento di linee: tra scimitarre, faretre e pugnali i martiri pregano e cadon riversi nel sangue. Una colonna s'innalza a separare la carneficina e la siepe di lance e alabarde dai *Funebri di Orsola* (fig. 449): la martire, stesa sul letto di morte, come in una camera ardente, è trasportata dai ve-

scovi sulla gradinata d'un tempio. Dalla folla non una parola; tutti gli sguardi sono penosamente immoti. Così è ottenuto l'effetto d'insieme, senza digressioni, senza episodî staccati. La divota, orante nel primo piano, entra a far parte della scena: pare una donna che al passar del corteo funebre abbia piegato le ginocchia.

Nel 1494 il Carpaccio tralasciò i teleri per la scuola di Sant'Orsola, dovendo eseguirne uno per l'altra di San

Fig. 447 — Venezia, Galleria.
Carpaccio: *Arrivo d'Orsola a Roma* — (Fot. Anderson).

Giovanni Evangelista: il *Patriarca di Grado che libera un indemoniato per mezzo della reliquia della Croce* (fig. 450). In questo quadro, non avendo da ricostruire idealmente ignoti ambienti lontani, fece una veduta di Venezia con una vivezza, con uno spirito che elevò l'artista sopra Gentile Bellini: l'architettura si anima, le acque del canale si avvivano di riflessi, le gondole festose sono sospinte allo scalo del Patriarcato, una folla di gentiluomini aspetta le novelle di quel che succede più in alto, sotto la loggia dove il Patriarca libera l'indemoniato. Se non ci fosse quella folla di

gente davanti al Patriarcato, diritta, sfaccendata, il cui scopo è chiarito solo da un uomo che guarda in su, la scena sarebbe perfetta per distribuzione organica, come per luce, tanto è lo sfavillio de' costumi multicolori de' gondolieri, il garrir de' bianchi sulle pergole delle case, il gocciar di lumi sulle sciarpe, i turbanti, le zimarre, lungo le fondamenta, il rider dei marmi ne' contorni delle finestre gotiche, l'ombreggiarsi delle ciminiere assiepate verso il cielo biancheg-

Fig. 448 — Venezia, Galleria. Carpaccio: *Martirio e funebri di Orsola* (Fotografia Anderson).

giante sparso di cirri, l'irromper del sole tra i candelabri e le cotte candide nella loggia del patriarcato.

La luce, che dà tanta festa alla composizione, schiara la mesta scena (a. 1495) dell'*Addio d'Orsola e del suo sposo ai genitori* (fig. 451). Un pennone divide la scena della partenza dei fidanzati; a sinistra Hereo si congeda dal Re d'Inghilterra suo padre, a destra Orsola, accolto Hereo, prende commiato da' suoi e abbandona la reggia di Bretagna. I fondi sono architettati fantasticamente, ma, a destra, un angolo di Venezia, con scale limitate da colonnine e con ante sul cornicione alla moda araba, porta verso la realtà.

Tutti i cuori sono sospesi nell'ora dell'addio; un marinaio scruta nel lontano i presagi, le comari appresso, sedute

Fig. 449 — Venezia, Galleria. Carpaccio: Particolare della storia suddetta. (Fotografia Anderson).

sul ponte d'imbarco, stanno sopra pensieri; nel lontano, sul molo, sfila, trascolora la processione, a passo a passo, lenta, grave (fig. 452). Molto è progredito il Carpaccio per la rapi-

Fig. 450 — Venezia, Galleria. Carpaccio: *Miracolo della reliquia della Croce.*
(Fotografia Anderson).

Fig. 451 — Venezia, Galleria. Carpaccio: L'*Addio d'Orsola.*
(Fotografia Anderson).

dità del pennello che sprizza di luci le chiome bionde, inargenta le vesti a fiorami, fluttua sui corpi, s'increspa di chiarori sprillati come dalle ondine della laguna. Il segno del pittore, che sulla carta, negli abbozzi, par che tremi, riduca talvolta a frange, a punti, a pizzettature i contorni, non cerca d'incidersi esatto, e lascia alla luce di ricamar le forme e

Fig. 452 — Venezia, Galleria. Carpaccio: Particolare della storia suddetta. (Fotografia Anderson).

di scherzare sui contorni. Nel quadro dell'*Addio* s'accresce il godimento per la luce che delinea e accentua i lineamenti, cade a fiotti sulle chiome, s'impasta con i bianchi drappi, rende indistinte le macchiette nel lontano, a masse d'ombra e di luce, coi lineamenti appena punteggiati nelle facce (fig. 453). Si vedono neri cappelli, un ondeggiar di zimarre, un comparire e svanir di popolo nello sbattimento di chiari e di scuri. La forma è trascurata, benchè non abbia ricevuto ancora sicura sanzione; i tipi restan normali, senza l'accen-

tuazione del carattere proprio di Gentile Bellini; gli abiti sono convenienti alle persone, non straordinarî come nel Bastiani, quando ricchi e rispecchianti senza esagerazioni

Fig. 453 — Venezia, Galleria.
Carpaccio: Part. della storia suddetta — (Fotografia Anderson).

la moda contemporanea. Vittor Carpaccio sta per prendere una gran misura in ogni cosa, per rendere compiutamente effetti generali, per far correre negli attori della commedia una stessa onda di sentimento, per stringere sempre più all'unisono gli attori e il coro che prende parte all'azione, l'accompagna, la commenta.

Nella scena del *Ritorno degli Ambasciatori inglesi* (fig. 454), il Carpaccio, reso l'oscurarsi del volto del Re al riceverli, fa correre l'inquietudine intorno al trono, nella piazza, nell'aria. Molti corrugan le ciglia, stringon le labbra per il lampo di minaccia partito dal Re; nella piazza alcuni senatori si piantano come statue. L'unità della composizione si è fatta più rigorosa, la folla dei mimi carpacceschi lascia trasparire il pensiero comune. Gli edificî, prima chiusi,

Fig. 454 — Venezia, Galleria. Carpaccio: *Ritorno degli Ambasciatori.* (Fotografia Anderson).

alberghi del silenzio, ora si abbelliscono, si aprono, si avvivano di vita veneziana: formano lo scenario arieggiato, ampio, il palazzo lombardesco con le ante arabe sul cornicione, il padiglione regale con le colonne di marmi preziosi, il porto con le antenne delle navi, le sartie, i pennoni, fiancheggiato da torracchioni e da case dietro cui s'innalza il monte alberato.

Il *Congedo degli Ambasciatori inglesi* (fig. 455) sembra seguire, per ordine di lavoro, il *Ritorno*, e precedere immediatamente l'*Arrivo*, che è più studiato di tutti. Nel *Congedo* c'è ancora la fioritura, la freschezza del quadro dell'*Addio*,

e nell'interno della reggia ove si svolge la rappresentazione, nell'ambiente grave, caldo, riflessato di luci dorate, gli attori del Carpaccio prendon l'aspetto di esitanza, anche sotto la forma cerimoniosa: esitanza del Re nel consegnare la lettera, degli assistenti che sanno delle condizioni poste agli sponsali, degli ambasciatori che temon fallita la missione. Nessuno parla: il segretario, che detta lettere allo scriba, lascia parlar le dita, stringe il pollice con l'indice quasi a unir le frasi; l'ambasciatore sui gradini del trono parla con la supplice destra, protesa, più che a ricever la lettera, a prendere una risposta che potrà esser poco grata al suo signore; l'altro suo compagno, più abituato alla sommessione, agl'infingimenti diplomatici, a nascondersi con le cerimonie, nel congedarsi esprime l'omaggio con l'inchino profondo e la genuflessione.

Nell'*Arrivo degli Ambasciatori al Re padre di Orsola* (fig. 456), i mimi del Carpaccio esprimono l'interrogazione, il dubbio. Comincia così il Re nel prendere macchinalmente il diploma, mentre col pensiero par che vada ai pericoli che può nascondere la missiva del potente sovrano d'Inghilterra. La sua distrazione pensosa dà freddezza agli assistenti, impensierisce i magnati del regno che stanno attorno, uno de' quali par che con la destra sollevata faccia il gesto istintivo di concludere, di prender lui la lettera che l'Ambasciatore porge e non ancora può abbandonare alle mani regali alquanto incerte. Due altri ambasciatori che seguono, dopo il secondo, untuoso diplomatico e tremolante causidico, si protendono ansiosi, accompagnano il movimento del capo della missione. Anche più lontano, nella terrazza ove alcuni gentiluomini sono raccolti, l'ombra del dubbio passa sulla fronte di tutti. Dietro al trono è la camera da letto del Re cristiano, aperta come una stanza da bambola, ornata d'una tavoletta con una Madonna. In quella cabina il padre di Orsola, ancora ne' paludamenti regali vestiti all'arrivo degli Ambasciatori, è abbattuto triste alla sponda del letto, e,

poggiato il capo alla destra, guarda davanti a sè, corrucciato, mentre la figlia si prova a persuaderlo di far la vo-

Fig. 455 — Venezia, Galleria. Carpaccio: *Congedo degli Ambasciatori.* (Fotografia Anderson).

lontà del Re d'Inghilterra, però a certe condizioni che sembra dettare contando sulle dita. La giovane, commossa alla vista della fissità lagrimosa del padre, par si arresti e cada nella fissità paterna. Benchè gli attori del Carpaccio non parlino

mai, una gran tenerezza d'espressione qui unisce due anime nell'affetto e nel dolore.

Alla camera aperta, più alta del piano della sala del trono e della contigua terrazza, si accede per una scaletta marmorea, ai piedi della quale siede una vecchia con una gruccia. Il Carpaccio, che non astraeva dalla vita contemporanea, designava il suo intento in quella figura, mescolando quanto gli cadeva sotto gli occhi nelle vie veneziane, a piè dei ponti, sulle calli, lungo le fondamenta e il molo. Di là dal terrazzo si vedon persone, naturalmente staccate dalla rappresentazione che avviene nell'interno del palazzo reale: un gentiluomo passeggia tenendo al guinzaglio due cani, un nano lo guarda, altri passano, s'incontrano, si fermano. Par di trovarsi a passeggiare sul molo veneziano. I barbagli delle minute onde della laguna sembrano oscillare sulle carni, riflettersi sulle intrecciate venature dei marmi, sulle marezzature della seta, sui velluti, sui rasi, sui damaschi, sulla trama dell'arazzo a verdura del trono. Più studiata, più equilibrata, piena e sincera, la forma segna l'apice del Carpaccio, cui giunse con questa pittura l'anno 1498. Più tardi egli s'abbandonerà alla facilità scenografica, riuscirà anche a segnare altre rappresentazioni con più libera fantasia, con più stretta unità; ma non ci darà mai più il crescendo d'entusiasmo per la riproduzione della vita veneziana, delle *momarie* veneziane[1] o rappresentazioni mimiche in uso a Venezia; per la costruzione della scena ampia, luminosa, vera; per l'adunamento di figure animate da uno stesso pensiero, dagli effetti dominanti nel racconto. Il mimo perfetto, accortosi che la continua successione dei momenti nel racconto scritto nuoceva all'effetto pittorico generale, lo raccolse sempre più in un attimo della rappresentazione teatrale. Ad ogni saggio la sua vena fluì più libera, più fresca. Le sue

[1] Su queste rappresentazioni a Venezia cfr. LIONELLO VENTURI, *Le Compagnie della Calza*, Venezia, Ist. veneto d'Arti grafiche, 1900 (Estratto dal *Nuovo Arch. veneto*, Nuova serie, vol. XVI, parte II).

Fig. 456 — Venezia, Galleria. Carpaccio: L'*Arrivo degli Ambasciatori* — (Fotografia Anderson).

rappresentazioni si semplificarono, si chiarirono, si ordinarono; non furono traduzioni letterali, ma parafrasi fatte di linee, di colori, di luce. Egli non cercò crudezze realistiche, perchè la ricca fantasia multicolore, spumeggiante, non gli permetteva di soffermarsi troppo ai particolari; non arrivò a penetrar nella forma, perchè gli bastava di farla servire al suo scopo, al teatro. Come un poeta che, pur senz'aver cura d'approfondire il pensiero, sembri nato per cantare, come l'usignolo, il Carpaccio, mancando di sapienza di forma, col ciclo delle istorie di Orsola, mostrò d'esser nato per colorire. Non fu uguale nei lavori, perchè non sempre si è disposti a usare le doti naturali, non acquisite con profondità di ricerche. E così, dopo aver dipinto la scena dell'*Addio*, proprio nell'anno 1496, eseguì il *Cristo che versa sangue* dell'Hofmuseum, facendo della composizione consacrata da Giambellino un'impresa per cappe di confratelli piagnoni. Invece, in quell'anno circa, colorì il quadretto della collezione Layard, l'*Addio di Orsola al padre* (fig. 457), variante della maggiore composizione descritta. La ristrettezza dello spazio agevolò l'unità dell'effetto, che si raccoglie nelle luci del cielo nubiloso, nello specchio delle acque quiete, nell'ombra della nave immersavi, nella tristezza del giorno d'autunno. Cielo e terra, strisciati di luci livide, par che accompagnino l'ambascia de' cuori; la gran nave scura attende di salpare per l'ignoto destino. La luce non cade su facce squadrate, tagliate, prismatiche, ma sgrana le superficî, sfalda i contorni, avvolge quasi in una polvere luminosa le cose lontane, le quali nelle parti più chiare sembran formate di tessere musive. Se per lo sgranarsi delle superficî il quadro della raccolta Layard è prossimo all'altra scena dell'*Addio di Orsola* (1495), il frammento d'una *Crocifissione* nella Galleria degli Uffizî (fig. 458) per la determinazione formale si avvicina all'ultimo gran quadro dell'*Arrivo degli Ambasciatori*. Si nota anche, come in questo, un maggiore studio di far che gli ornati delle acconciature e delle vesti perdano il ca-

rattere di stampa, assai notevole ne' più antichi dipinti del Carpaccio, i quali, lo abbiam veduto, ci presentavano figure parate come da un vestiarista teatrale che ricorre al cartone dorato, alle gemme e alle perle false. Qui la luce toglie le regolarità, il ripetersi materiale di oggetti, lo stamparsi di

Fig. 457 — Venezia, Collezione Layard (già). Carpaccio: L'*Addio di Orsola*. (Fotografia Anderson).

ornati, e tutto circonfonde e unisce, così che le cose nascono insieme, gli abiti si attagliano naturalmente ai corpi.

* * *

Forse nel 1502 Vittor Carpaccio dipinse la *Preghiera nell'orto*, in San Giorgio degli Schiavoni (fig. 459), macchinosa composizione eseguita con noncurante velocità, abbandonando i brillanti colori dei teleri di Sant'Orsola. Nel tra-

durre l'esemplare mantegnesco, Giambellino ottenne l'espressione lirica del sacro dramma; Carpaccio volle colpir l'occhio de'suoi committenti con lo scenario fantastico: il dirupo

Fig. 458 — Firenze, Gall. degli Uffizi.
Carpaccio: Frammento d'una *Crocefissione*.
(Fotografia Anderson).

roccioso del Mantegna torreggia, si spezza alla base in irti pinnacoli scheggiati, e in alto, sopra una strana spianata a cerchio, altre rupi, con sfaldature incandescenti, chiudono Cristo come entro una grotta; una pianta semispoglia pencola nel vuoto, brancicando con gli aperti rami. Noncurante

di proporzioni, il pittore tralascia di scorciar le figure, mette in mostra gli scarponi di Pietro rannicchiato nel sonno, fascia come una mummia nel suo lenzuolo lo sterminato Giovanni disteso nel primo piano, e segna d'un grosso filo di luce

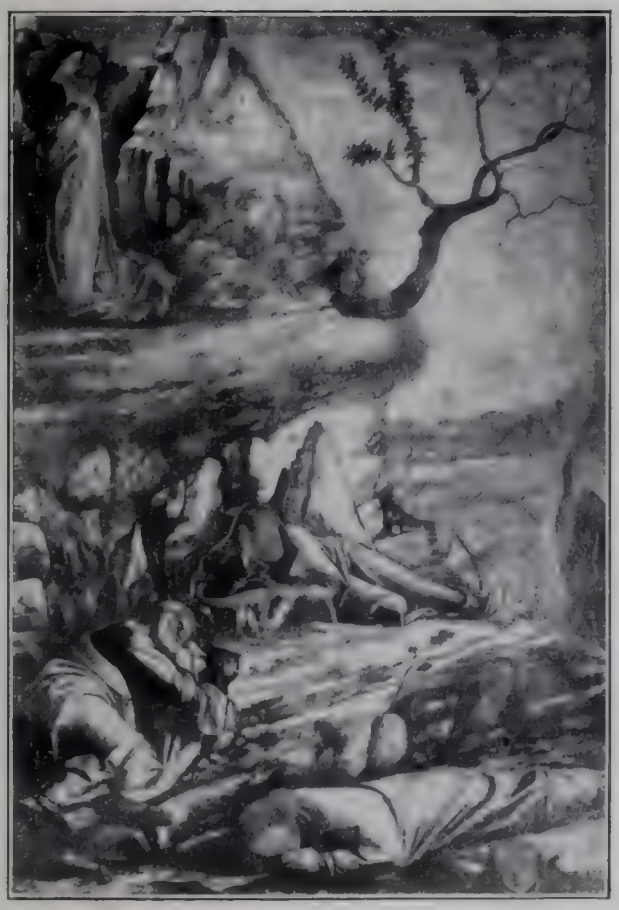

Fig. 459 — Venezia, San Giorgio degli Schiavoni.
Carpaccio: L'*Orazione nell'Orto* — (Fotografia Anderson).

l'orlo del manto che fa nicchia alla testa dell'altro apostolo. Diventato giocoliere, Vittor Carpaccio attrae la folla a rulli di tamburo.

Datata 1502 è la *Vocazione di Matteo* (fig. 460), dove il pittore varia le superficî degli oggetti per raggiungere un effetto pittoresco: solleva sopra il banco del cambiavalute,

a far da tettoia, un'assicella di legno, che proietta una zona d'ombra anche nell'interno della stanza, e segna le commessure delle travi che la rivestono con fili d'ombra taglienti, qua e là attenuati dalla luce; davanti a un palazzo innalza la porta della città, varia di colorazione per le impronte del tempo e per i verdi ciuffi d'erba annidati sui cornicioni, tutta tremula di luci e d'ombre che s'insinuano entro le nicchiette della cuspide. Dietro il muro di cinta s'apre una calle di Venezia con un'umile casetta veneziana velata dall'incerto barlume di un'alba piovosa. Nelle figure il pittore vuol grandeggiare; le abbassa e le gonfia, le copre di larghe vesti, cerca effetti alla maniera di Marco Marziale coi velluti arabescati di Matteo. Le teste si ammucchiano dietro il Cristo, e nel fondo non si vedono più che berretti di velluto e ciuffi di ondeggianti piume. Con un dondolio di barca si muove Cristo nel lungo camiciotto azzurro, e Matteo piroetta sollevando di slancio una gamba per avanzare verso di lui.

Il canovaccio della prima composizione del ciclo di San Girolamo è ancora quello del Bastiani: il cortile del convento coi monaci fuggenti all'apparir del leone (fig. 461); ma Vittore vi scatena il suo estro fantastico, dipingendo in gran furia, con un crescendo vertiginoso di movimento, il turbinio delle tuniche dei frati tese nella corsa sgangherata, gli uccelli che starnazzan le ali, l'enorme daino che spicca salti prodigiosi, il caos portato nel recinto dal mansueto leone che con una smorfia buffonesca si guarda la zampa ferita. Portando all'esagerazione ogni atteggiamento, sembra che il Carpaccio si sia divertito a mettere in burla lo spavento dei frati, uno dei quali si nasconde dietro la porta della chiesuola sormontata dal teschio ammonitore, senz'osare aprir del tutto e metter fuori la testa per parlare a un vecchio cardinale sopraggiunto; un altro fugge come può sulle stampelle; altri ancora volano su per una scaletta facendo passi inverosimili e agitando le mani.

Nell'espressione dello spavento generale, il Carpaccio ha trovato una grande unità con quella fuga di bianche sottane, che nelle lunghe onde delle increspature danno l'idea dei marosi, e quei manti sbattuti dal vento; par che il suolo,

Fig. 460 — Venezia, San Giorgio degli Schiavoni.
Carpaccio: La *Vocazione di Matteo* — (Fotografia Anderson).

con le sue rapide strisce d'ombra, si muova anch'esso nello scompiglio universale. Scenario alla commedia è, come abbiam detto, un recinto chiuso fra il convento e la chiesa, studiato con quel senso del pittoresco che via via aumenta nel ciclo delle pitture sulla parete destra di San Giorgio degli Schiavoni. I vani neri delle finestre semiaperte rom-

pono l'uniformità della facciata; i balconcini di legno coperti di verzura si riflettono sulla pietra in luce, come i pannicelli dondolanti al vento sui bastoni e le mobili ombre dei monaci, simili a pinguini portati a volo dalle gonfie tuniche, su per la scaletta.

Sulla trama del suo vecchio maestro, Vittor Carpaccio imbastì anche la scena dei *Funebri di Girolamo* (fig. 462), senza chiuderla però entro la chiesa del convento, bensì in un piazzale cinto di case. Nessuna determinazione è nelle figure dei monaci, stretti in una zona sul primo piano, salmodianti intorno al morto incartapecorito, col corpo di sperticata lunghezza fasciato dal lenzuolo. Sembra che anche qui abbia voluto far la parodia di quei pasciuti fratacchioni, uno dei quali si nasconde una mano sotto il piviale, come infreddolito, un altro si asciuga con la stola una lagrima, un terzo, inforcati gli occhiali, borbotta preghiere. Sono tutti uguali, con la testa rotonda e il naso a punta. Lo spiazzo lucido, viscido di pioggia, le casette corrose dal salnitro, stillanti umidità, dal tetto coperto di ciuffi d'erba che cadono a gronda, la palma coi rami spioventi, la sottil croce che s'innalza paurosamente nel fondo, incombono con la loro tristezza sulla scena. Quel lembo d'Oriente trasformato in un lembo di Venezia è una delle vedute più pittoresche lasciateci dal Carpaccio: sopra una povera casa tremolano i riflessi arabescati delle acque della laguna; dietro i pali di una tettoia si vede il cielo crepuscolare; e l'azzurrino delle tuniche di seta si lega armonicamente, per mezzo della tinta neutra delle case, al roseo stinto del cielo. A commento della scena, come per ammonire i fedeli, lo spauracchio della Morte, figurato in un fantasma metà albero e metà scheletro, che digrigna i denti arrotandoli su un nudo ramoscello, spia nell'ombra, dietro un angolo del convento, strana fantasia carpaccesca insolita nel Quattrocento.

I colori riacquistano un po' dell'antico scintillio nell'ultima pittura del ciclo: *San Girolamo nello studio* (fig. 463),

Fig. 461 — Venezia, San Giorgio degli Schiavoni.
Carpaccio: *San Girolamo col leone nel convento* — (Fotografia Anderson).

Fig. 462 — Venezia, San Giorgio degli Schiavoni.
Carpaccio: *Funebri di San Girolamo* — (Fotografia Anderson).

riproduzione d'un interno di casa signorile, definito con esattezza nei più minuti particolari. Nessun oggetto manca ad esprimere la scienza e la devozione del monaco, che guarda distrattamente alla finestra, come aspettando che da fuori gli piovano i pensieri: una mappa è posata sopra una caminiera; a terra stanno aperti libri con le pagine segnate di note musicali; sopra un cornicione, tra infiniti gingilli ben allineati, è una statuina di Venere, sull'altarino una statua di Cristo, per quella mescolanza di sacro e di profano che il Carpaccio mise anche ne' teleri di Sant'Orsola. La figura non ha importanza; l'ambiente vive per sè, riprodotto col proposito di non trascurare nessuno degli accessori che ne definiscano la natura. Rimane ancora qualche materialità nella foga di ornare di borchie lucenti tavolo, inginocchiatoio, seggiolone, di socchiudere gli sportelli dell'altarolo per mettere in mostra i sacri arredi, di ammonticchiare oggetto sopra oggetto; ma nell'insieme l'interno riproduce con scrupolo uno studio signorile del Quattrocento, e la luce è distribuita con maggiore esattezza che nella stanza verginale di Orsola, ben più intima di espressione nell'ingenuità del disegno.

La tendenza agli effetti sonanti, propria delle pitture in San Giorgio degli Schiavoni, insieme col permanere di forme mantegnesche, ci determina a supporre eseguito circa questo tempo il *Cristo morto* della Galleria di Berlino (fig. 464), steso sopra una tavola funebre, in un vasto paese tutto roccia nel suolo e nelle nude colline. Il pittore ha voluto dare una nuova interpretazione della Messa di San Gregorio, disseminando nello spazio, come in tante macchiette, varî episodî della Passione di Cristo: la Crocifissione, lo svenimento di Maria, le Marie al sepolcro, i preparativi della sepoltura, — e farne un macabro spettacolo di morte, che impressionasse l'immaginazione dei fedeli. Incapace di creare il dramma, vi sostituì lo spettacolo terrificante, con un criterio affine a quello dei secentisti nel rendere le contrazioni spa-

smodiche dei muscoli nel martirio dei Santi. Il letto funebre di Cristo è in un vasto cimitero, il paese della morte, ove tutti gli elementi si corrompono: i pochi fiori pendono al suolo come soffocati dall'aria mefitica dei sepolcri; la corteccia degli alberi si screpola in larghe fenditure simili ad aperte ferite; si frantumano le rocce, le funebri stele, le colonne: regna la distruzione. Cadaveri disseccati escono dal terreno con le mani adunche, pronte a ghermire, gli occhi fondi chiusi, le bocche come urlanti; un busto decapitato sembra si sforzi di svincolarsi dalla prigionia della terra; tra le rocce di basalto, tutte irte — sproni minacciosi di pietra — sta ritto con le braccia in croce uno scheletro, e nell'ombra di un sepolcreto si spalancano nere gole di tombe. Intanto due uomini inginocchiati traggono dalla tomba di Cristo il coperchio della bara, e un vecchio, con la gran chioma di liquido argento, spreme da un pannolino il sangue del Martire. Ai piedi d'un albero, un altro vecchio, affranto, veglia il cadavere, come preso da sonnolenza nel silenzio del regno dei morti; stillano luce le pieghe del drappo cadente sotto il capo di Cristo, mentre in una quiete d'Arcadia, due suonatori levano le loro melodie nel cielo biancheggiante, sopra il cumulo dei sepolcreti. È questo il solo contrasto permessosi dall'artista nel riprodurre il macabro scenario, che commenta in ogni suo particolare la visione di Cristo steso sul suo letto funebre.

Esempio di fusione tra paese e figura, raro nell'arte del Carpaccio, è il quadro della collezione Benson (fig. 465): una Santa che legge sopra un terrazzo di candido marmo. La fattura è all'ingrosso — basti vedere le mal disegnate mani —, ma la testa, appena delineata nei contorni, con l'occhio immoto delle figure carpaccesche, rispecchia la pace del lago che s'insinua fra le molli colline ondulate, ancor dormiente sotto il cielo variato dalle mobili nubi, che spumeggiano e si frangono dietro il grande albero spoglio. Le cose hanno i contorni taglienti delle prime ore del mattino; le

Fig. 465 — Londra, Collezione Benson. Carpaccio: *Santa leggente.*

erbe sono neri fantasmi sulla riva delle acque, in cui si allunga l'ombra lieve di un colle; e la luce blanda che scende dal cielo arioso e sale dal lago si stende uniforme sul volto della Santa e trema scorrendo in lunghi fili sulle piegoline del velo trasparente, fatto d'aria.

Per la scuola degli Albanesi, il Carpaccio dipinse un ciclo delle Storie della Vergine, non ispirate, come si è detto dai biografi dell'artista, Ludwig e Molmenti, nè a Giotto, nè alla scuola di Jacopo Bellini. Vedremo come egli facesse da sè.

Sola datata, fra le tavolette della Vita della Vergine, è l'*Annunciazione* (fig. 466), che reca la scritta « In tempo de Zuan de Nicolo zimador e soi compagni 1504 del mese dapril ». Senza mutare la trama largamente usata nell'arte, lo scenografo appara di marmi l'edicola lombardesca, pesante nell'ambiente arioso e come isolata dal resto della scena, costella di lucide borchiette l'inginocchiatoio di Maria, trasforma il cortile in un lembo di prato, addensa di là dalla cinta gli alberi del giardino, nido di uccelli, e scaglia dalle mani dell'Eterno la colomba entro un volgare fuso di raggi, che scende con velocità di freccia sopra il capo della Vergine. Dietro una porta biancheggia il letto, con le tendine stirate, il guanciale molle di piume e il lenzuolo rimboccato; ogni oggetto ha la fisionomia speciale delle cose che servono all'uso quotidiano. Tra la folta erba del prato si appiattano gli uccelli, piccoli alati compagni dell'angelo, che avanza piegando le fantastiche ali di grifo: lo precede un cardellino che sboccia di tra l'erba con lo scintillìo delle piume, e lo segue una pavoncella: la stanza della Vergine è nido di colombi, due dei quali, stretti l'un contro l'altro nella loro nivea bianchezza, guardano giù verso Maria, fiore di purità.

La *Natività della Vergine* (fig. 467), materiale di esecuzione, è indubbiamente opera della bottega del maestro, eseguita però su disegno di lui. La scena di genere è creata con piacevole ingenuità popolare: una fanciulla, replica della *Santa leggente* di Londra, arrotola fasce, ma la sua mano

continua macchinalmente il lavoro mentre l'occhio è fisso sulla neonata. Uguale espressione d'incertezza è nella vecchia che rimane con la mano inerte sospesa sopra il mastello pronto per il bagno; in Anna, che lascia vagare lo sguardo appoggiandosi stanca sui guanciali; in Gioacchino triste, simile a un vecchio mendicante, appoggiato al bastone; solo la servetta, come nelle rappresentazioni popolari del Pre-

Fig. 466 — Vienna, Acc. Carpaccio: L'*Annunciazione*.

sepio, soffia con zelo sul cucchiaio del brodo. Dalla porta si vede la cucina illuminata dai riflessi del sole e dalla fiamma, e più giù un'altra stanza che s'apre sulla via. Una fantesca asciuga i pannolini davanti al camino, un'altra fa i preparativi del pranzo: la vita si svolge naturalmente nella quiete famigliare della casa, in uno dei più piacevoli interni ideati da Vittore Carpaccio, senza però che i traduttori sapessero prospetticamente disegnare la fuga delle stanze.

Nella *Presentazione al tempio* (fig. 468), il pittore abbandona i suoi edificî veneti circonfusi dall'atmosfera per rendere la piazza coi metodi calligrafici di Gentile Bellini, lustra di

marmi, con facciate lisce di case, definite in tutti i particolari della loro pesante ornamentazione. La breve scaletta di marmo, circondata dalle donne e dal vecchio Gioacchino, assorti, sospesi, con l'espressione impersonale comune nel

Fig. 467 — Bergamo, Gall. dell'Accademia. Carpaccio: *Natività di Maria.* (Fotografia dell'Istituto delle Arti grafiche).

Carpaccio, non dà risalto alla figura di Maria, non è la scala aurea di Cima, che isola la Vergine dal corteo e dai sacerdoti. E questi difettano di candore e grandezza; il pontefice le dà il benvenuto con le mani distese, famigliarmente, e due altri sporgono curiosi il viso barbato di soldatacci adorni di vesti di velluto. La composizione rimane terra

terra, e il pittore si contenta di adornarla con macchiette: il putto che, tenendo al guinzaglio un cerbiatto, agita interrogativamente una mano; il coniglietto che sbuca timido tra i ciuffi d'erba annusando l'aria; una donna isolata nel mezzo

Fig. 468 — Milano, Galleria di Brera. Carpaccio: La *Presentazione al Tempio.* (Fotografia Anderson).

della piazza, seminascosta dal manto gemmeo alla luce.

Lo spazio manca anche alla scena dello *Sposalizio* (fig. 469), chiusa tra i marmi del tempio. Il Carpaccio varia liberamente la rappresentazione, scegliendo il momento in cui Giuseppe, col suo bastoncello fiorito, sale i gradini dell'altare, mentre, a spiegar meglio l'avvenimento, un angelo sbuca attraverso

la parete e accenna un vaso di gigli in fiore; verso lui guarda il sacerdote ripetendone il gesto. Non hanno struttura i corpi dei sacerdoti incassati nelle vesti; le donne del seguito sono le stesse della *Presentazione;* Giuseppe inoltra, piantando gli scarponi al suolo e annusando il ramoscello fiorito, che tiene tra le mani con la goffaggine d'un contadino. Le variegature dei marmi son segnate come a tratti di penna buttati giù in gran furia, incrociati in tutte le direzioni, così da dar l'illusione del movimento, e i ramoscelli si agitano sopra i cocuzzoli delle teste nella folla dei pretendenti, raggruppata presso la porta, folla di istrioni coperti dei più strani abbigliamenti, qua e là avvivata dai riflessi del sole, che forman vortici sulle vellutate vesti d'un giovane e si diffondono sui capelli lanosi.

Sono studiati ancora da Gentile gli edificî nella *Visitazione* (fig. 470), racconto slegato, disperso nell'infinità degli episodî. Maria ed Elisabetta, che, abbracciandosi, cadono l'una sull'altra come due assicelle di legno, dominano soltanto per la gigantesca statura, sproporzionata a tutti gli altri elementi della composizione; i famigliari di Elisabetta, figurette grige nella penombra del porticato, scendono e salgono affaccendati; un servo, con un'anitra penzolante in mano, attende gli ordini del padrone; due comari chiacchierano; un vecchio siede meditabondo; un daino si sdraia sull'erba; un falco mette in fuga una lepre, un uccello, col becco aperto, si slancia contro un coniglio che drizza impaurito le orecchie.

Sempre più stanco, annoiato dell'argomento che offriva poca libertà alle sue recitazioni teatrali, impaziente di chiudere il ciclo, il pittore compie la *Morte di Maria*, ora nell'Accademia di Vienna, la peggiore opera nella serie delle storie della Vergine. Gli apostoli borbottano litanie; gli angeli di legno, schierati a capo del letto, piegan tutti nello stesso modo le teste tutte uguali; l'anima è tenuta dal Redentore sopra un vassoio fatto di nubi.

E Vittor Carpaccio non trova maggiore slancio dipingendo lo stesso soggetto nel quadro del Museo di Ferrara, nel 1508 (fig. 471), ma soltanto un più brillante e smaltato colore e una maggior intensità di espressione in due figure

Fig. 469 — Milano, Galleria di Brera. Carpaccio: Lo *Sposalizio di Maria.* (Fotografia Anderson).

di vecchi, curvo l'uno sul bastoncello, con la severa testa china sul volume delle preghiere dei morti, l'altro accasciato, con gli occhi semispenti dal pianto. In tutto il resto è un materiale convenzionalismo di forme e di atteggiamenti, una tale povertà di mezzi tecnici da mettere quest'opera fra le più misere del Carpaccio. Il pittore il quale aveva raccolto nel

Cristo morto, e raccoglierà nel San Giorgio che combatte il drago, le meraviglie paurose delle fiabe, e aveva raccontato con brio di commediografo le storie di San Girolamo, si riduce a prendere a prestito dal Mantegna la composizione della cappella Mascoli, e dal Cima e dal Bastiani le forme. Anche il paese, nonostante il contrasto dei cipressi nereggianti sul bianco marmo degli edificî, è segnato convenzionalmente nel suo sfondo di tonde colline alberate, e resta fuor della scena, senza collegamento con essa.

La tecnica del Bastiani nei quadri di Santa Veneranda e di Sant'Antonio più che nella *Morte di Maria* è seguita nel *San Tommaso d'Aquino* della Galleria di Stuttgart, compiuto nel 1507, poverissima cosa, con figure a bassorilievo schiacciato, insignificanti, materialissime. Invano Vittor Carpaccio, trattenuto nei vincoli dello schema chiesastico delle pale d'altare, e di una forma che non era la sua, tenta di romperli con il motivo *a sorpresa*: riesce solo a introdurre un'inutile stonatura con quei suoi angeli, strane sirene uscenti a mezzo corpo dalle spumeggianti nubi, per trattenere un lungo drappo sopra le teste dei Santi.

In tutti questi quadri, a seguito delle *Storie di San Girolamo*, l'artista rimaneggia le vecchie forme, accogliendo qualcosa di nuovo dai nuovi maestri, come Cima da Conegliano, ma senza riuscire a maneggiare gli accresciuti elementi del proprio stile. Nel ciclo delle storie della Vergine, eseguite per gli Albanesi, il mimo delle azioni storiche di Sant'Orsola, si atteggia nelle azioni familiari, nelle scene di genere; e ci dà personaggi fermi negli atti, come se, col prescritto atteggiamento, rappresentassero la loro parte. Ebbe certamente collaboratori in quei mediocri quadri, ma in ogni modo la improvvisazione si manifesta dovunque, nel lavoro degli aiuti e nel suo.

La tendenza alla scena di genere, alla rappresentazione della vita contemporanea e della vita vissuta, del mondo piccino, della casa, anche di costumi aretineschi, si mani-

festò particolarmente col quadro delle cortigiane del Museo Correr a Venezia.

Siedono annoiate le due cortigiane nell'angolo d'un terrazzo popolato di cani e di uccelli (fig. 472). L'occhio

Fig. 470 — Venezia, Museo Correr. Carpaccio: La *Visitazione*. (Fotografia Anderson).

fisso della più giovane guarda lontano, velato di noia e di stanchezza, semispento; da una mano inerte penzola una sciarpa, l'altra, deforme e viscida si allunga sopra un ginocchio; una gran parrucca di ricci le copre la fronte breve, e cadono pigramente le pieghe della veste adorna di perle. Si curva l'altra porgendo il bastone a un levriero e lasciando

vagare lo sguardo incerto; il movimento gonfia le flaccide carni entro il corsetto scollato adorno di perle, i lineamenti alterati recano l'impronta del vizio. Tutto quel che circonda le due donne e ne respira l'aria riflette la loro corruzione e serve loro quasi da insegna: la colomba col gonfio corpo schiacciato sopra la balaustra del terrazzo, gli occhietti vitrei e il becco adunco socchiuso, il cagnetto ghignante con occhi di civetta, il levriero che arrota i denti di lupo su un ramo e fissa avanti a sè lo sguardo lascivo; il pappagallo che striscia al suolo sollevando una zampa storpia. rattrappita, con l'artiglio inerte. Non soltanto la rappresentazione delle donne veneziane dell'Aretino è in questo quadro, ma quella fisiologica di esseri disfacentisi nel vizio.

* * *

Nelle storie di San Giorgio per la scuola degli Schiavoni, Vittor Carpaccio continua a spiegar meglio le tendenze manifestate sin da quando fece l'*Orazione nell'orto*, ne' primi anni del Cinquecento. La mimica che aveva voluto tradurre in pittura non gli pareva più propria dell'arte rappresentativa. A colpire l'immaginazione dello spettatore ci voleva qualcosa di più dell'unisono delle espressioni, della comunanza di sentimento negli attori; non bastava ottenere la unità della rappresentazione, ma conveniva dar risalti, concentramento allo sguardo dell'osservatore, attrarlo col meraviglioso. Nel *San Giorgio che uccide il drago* (fig. 473), quelle tendenze presero corpo, senza che il pittore trascurasse la forma, come aveva fatto nell'*Orazione nell'orto*, senza fare scomparire nei particolari moltiplicati dell'ambiente il *Cristo morto* della Galleria di Berlino.

In cerca della teatralità, della velocità dell'effetto, dell'espressione potente subitanea, egli arrivò al *San Giorgio che uccide il drago*, e con esso pensò di svegliare, per l'immaginazione sempre infantile del pubblico, la curiosità istin-

tiva e incatenarne l'attenzione. Sul gran cavallo nero dalla criniera irta, cavalca coperto d'acciaio lucente San Giorgio, e spinge la lancia lunga, come un albero lungo, entro le

Fig. 471 — Ferrara, Gall. dell'Ateneo.
Carpaccio: La *Morte di Maria* — (Fot. Anderson).

fauci tutte punte del drago dal ventaglio delle ali spinose, gli unghioni levati ad afferrare, la testa di cocodrillo, le zampe di leone pronte allo slancio, la coda vibrante di serpente. Il mostro esce dalla terra in cui spuntano pianticelle come spine, e gli alberi son brulli, contorti, scavezzi; il suolo

è sparso di scheletri, ossa frante, cranî, e tra essi ramarri, rospi e vipere. Dietro a quel terreno della morte l'acqua s'impaluda, e più in là il vento sbatte le navi nel mare. La figlia del Re attende orando la liberazione in un canto, e quasi non si scorge: come gli antichi pittori, il Carpaccio trovò appena posto per lei; c'è solo perchè il racconto lo vuole, ma il vindice Giorgio, simbolo della forza irruente del Medioevo china soltanto a Dio, domina il campo della ferocia e della distruzione. Tutto in una gran linea, nel primo piano, il destriero, l'armigero divino, l'enorme mostro; punte da per tutto, dal cavallo al drago e al suolo. E in quel cimitero, sotto il cielo turbinoso, in quella natura passata sotto la tempesta degli elementi, su quella putredine, lampeggia l'arme del giovane cavaliere San Giorgio, bello, dalla bionda chioma fremente, fermo in arcione: sicuro della potenza divina, spinge e rompe la gran lancia nella gola del pachiderma. Altri pittori rappresentarono il guerriero che, lasciato il troncone di lancia nelle fauci del drago e sguainata la spada, risponde all'assalto del mostro. Ciò complicava la rappresentazione. Il Carpaccio, che voleva dare in una sintesi rapida l'avvenimento, s'attenne alla forma più semplice, e piuttosto accentuò tutto per avvincere l'attenzione della moltitudine dei fedeli: cavallo, lancia, mostro, campo di morte.

Nel *Trionfo di San Giorgio* (fig. 474), Vittor Carpaccio seguitò per la via che si era tracciata. Nel farne il disegno, pensò di metter nel mezzo il vittorioso trascinante il morto dragone, e lasciare un grande spazio intorno a lui; ma aveva abbozzato troppo lontani i gruppi laterali, disseminate figure nel campo che doveva rimaner vuoto, messi troppi edificî nel paese. Nel dipinto avvicinò al trionfatore le due ali di popolo, soppresse due uomini che avanzavano stupefatti, unì alla linea del gruppo a destra il cavallo di San Giorgio, allontanò, distrusse le masse degli edifici del fondo scenico. Per far segnare due semicerchi ai gruppi laterali, ne assestò

le linee, e ricorse con ardimento a far levare in alto la testa nitrente d'un cavallo, impaurito alla vista del mostro. Così il Carpaccio rappresentò più al vivo l'avvenimento: Giorgio

Fig. 472 — Venezia, Museo Correr
Carpaccio: Le *Cortigiane* — (Fotografia Anderson).

trascina il corpo del drago sollevando la spada, come per bilanciar lo sforzo di far trascinare sul suolo quella gran massa putrida; e vien da sinistra il Re di Silena con la moglie, a cavallo, in abiti da festa, e li seguono la figlia e la corte, li accompagna la banda musicale con la gran cassa e le trombe; vien da destra il popolo di Libia, ne' variopinti

colori, e tutti, cavalli e uomini, son presi da ribrezzo alla vista del mostro.

Evidentemente il Carpaccio anche qui esagerò, per accentuare l'effetto, ricorrendo ai costumi più svariati e strani;

Fig. 473 — Venezia, Scuola degli Schiavoni.
Carpaccio: *San Giorgio contro il mostro* — (Fotografia Anderson).

ma la scena gli riuscì chiara e viva, popolare nell'ideazione del trionfo, con tutti i luccicori d'una visione orientale.

Fig. 474 — Venezia, Scuola degli Schiavoni.
Carpaccio: Il *Trionfo di San Giorgio* — (Fotografia Anderson).

Muta la scena; gli attori, il sovrano, la figlia, i cortigiani si prostrano sopra e ai piedi d'una gradinata per ricevere il battesimo (fig. 475). San Giorgio versa l'acqua lustrale sul capo del Re; umile gli sta appresso, ginocchioni, la principessa, semplicemente vestita, come se nella cerimonia sacra

ogni fasto dovesse venir meno; sopra un palco, di fronte al limitare del tempio, suonano gli stessi musici del trionfo. Il Carpaccio nell'ambientar la scena pensò molti turbanti, che rigò, fasciò di sole, vestimenta fiorite, drappi a liste zingareschi, tappeti, il pappagallo, l'ancella turca, come uscita dall'*harem*, che porta l'idra per l'acqua della ciotola di San Giorgio; ma negli edificî del fondo lavorò di fantasia,

Fig. 475 — Venezia, Scuola degli Schiavoni.
Carpaccio: *San Giorgio battezzante* — (Fotografia Anderson).

rivestendoli di marmi alla lombardesca, mettendovi scarse aperture, foggiando scatole su scatole.

Poco attento all'architettura, che dipingeva solo per dare un fondo alla rappresentazione, lo scenografo non badava a mettere insieme cose poco omogenee: nell'edificio lombardesco a sinistra pone agli angoli colonnine più proprie di antiche costruzioni gotiche, poi una cupola sopra un protiro del Rinascimento. Nel mausoleo cilindrico, collocato quasi nel mezzo, fa archeggiature gotiche, poi coperture a calotta sferica, e un triplice ordine di tamburi sulla vôlta. Nel tempio sfuggente a destra drizza una selva di colonnine, come canne d'organo, che ne otturano l'atrio.

Anche tutte le architetture de' quadri precedenti hanno difetti stragrandi, ma in generale sono sempre un apparato

del fondo, nonostante tutto quel che di approssimativo, di posticcio proprio dello scenario teatrale.

Nell'altra scena prossima a questa, in San Giorgio degli Schiavoni, *San Trifone che ammansa il basilisco* (fig. 476), si ripete, ridotta in qualche modo, alcuna delle scene del ciclo di Sant'Orsola, con un accentramento più grande dell'azione nella figura del Santo giovanetto orante presso il grottesco animale; e quantunque le architetture sieno disegnate capricciosamente, con certi archi formati come dalla curva d'un salice ripiegato, un lembo di Venezia, con un canale ombreggiato dall'arco d'un ponticello, dimostra come nel rendere la città natale il Carpaccio trovasse la sua forza rappresentativa: così aveva fatto nella tela del Miracolo della Croce. Però il pittore non giunse mai più a una forma così sciatta, improvvisata, mal costruita: gli attori diventano marionette truccate come il vestiarista soleva truccare i suoi uomini. Solo nel fondo, nelle macchiette, potendo sbizzarrirsi senza stare attento a proporzioni, a misure, a segni di caratteri, a definizione di atti, l'artista su per le scalinate, sulla riva, alle finestre, a un terrazzo, fece muovere, sedere, giuocare, protendersi la gente con rapidi tocchi naturalissimi.

Non è da credere che con gli anni Vittor Carpaccio avesse perduto il valore, giacchè il San Trifone rappresenta un subito impoverimento della forma, una noncuranza ben più strana delle trascuratezze consuete.

* * *

Mentre faceva quasi per trastullo le istorie di San Giorgio e di San Trifone, il Carpaccio attendeva anche a pale d'altare, che gli erano di frequente allogate. Lo abbiamo veduto affaticarsi a esprimer sè stesso, per rompere quanto era imposto dalle consuetudini religiose. I sagrestani, i preposti alle chiese, i confrati delle compagnie religiose, i fedeli tutti, tenaci conservatori che avevano rinunciato a

fatica alle ancone a caselle e ai fondi dorati, non potevano tanto presto rinunciare alla forma determinata per ultimo in una veduta interna di chiesa, coi santi formanti corteo, in uno o due ordini, al gruppo divino nel seggio mediano, nel trono elevato. Era come voler chiudere in gabbia un uccel di bosco e di riviera. Vi si chiuse a fatica il Carpaccio nella *Purificazione* (fig. 477) della pala di San Giobbe, ora nella Galleria di Venezia, obbedendo alla necessità plastica

Fig. 476 — Venezia, Scuola degli Schiavoni.
Carpaccio: *San Trifone ammansa il basilisco* — (Fotografia Anderson).

che aveva trasformata la scena narrativa in un apparato religioso; semplificò e ingrandì le forme, movendo le figure entro la nicchia leggermente incavata dell'abside, dando un'impronta di grandezza morale e di gentilezza alle donne del seguito, dolcezza al Bambino che intimorito si stringe alla madre. Sfogò la sua vena rappresentativa nei tre fanciulli musicanti ai piedi del trono: quello di mezzo, accavallate forzatamente le gambe, non è assorto come l'altro di Giambellino, che si vedeva nella stessa chiesa di San Giobbe, ma col mento sul liuto ascolta i suoni che si formano nel cavo dello strumento; e pizzica le corde con le

nervose dita della sinistra. Giambellino dipinse l'anima, Vittor Carpaccio un piccolo musicante.

Nell'ancona della chiesa di San Vitale, del 1514 (fig. 478),

Fig. 477 — Venezia, Galleria. Carpaccio: La *Purificazione*. (Fotografia Anderson).

il pittore pone una triplice arcata di marmo che sorregge un terrazzo sotto il Santo guerriero, saldo sulle staffe, con la picca in resta, sopra un gran cavallo bianco, soffiante dalle

larghe narici, immoto. L'altezza del cavallo rispetto all'arco, l'imponenza del gruppo immaginato come per una statua

Fig. [illegible] — [illegible]
Carpaccio: Pala d'altare — (Fot. Anderson).

equestre, fan grandeggiare il guerriero minaccioso sopra le altre figure uggite e stanche, disposte convenzionalmente

ad ala. Un piccolo mandolinista paffuto, con le gambette incrociate, canta tenendosi in bilico su una sporgenza del cornicione, fuor della balaustra, e il tizianesco Gesù, in braccio alla Vergine, protende le mani come per afferrare una delle teste dei cherubi, pallottoline variopinte che si avvoltolano nelle nubi.

Nel 1515 dipinse l'altra pala dell'*Incontro con Sant'Anna e Gioacchino*, per la chiesa di San Francesco di Treviso, ora nella Galleria di Venezia (fig. 479); e quantunque obbedisse alla necessità di fare delle figure di Anna e Gioacchino un gruppo plastico in mezzo al quadro, delle altre di Orsola e di San Ludovico due statue ai lati, accentuando per la plasticità l'anacronismo della composizione, aprì il fondo, e vi fece il paese e la macchietta di Gioacchino respinto dal sacerdote. Dimenticò in tal guisa che le statue volevan dietro pareti uguali o nicchie o cortine: seguì il proprio genio, mettendosi in contrasto con le abitudini chiesastiche, ma facendo il quadro come era voluto, mettendovi quasi nascostamente, fuor di posto, quanto voleva lui.

Nel quadro di Caen, firmato, Vittor Carpaccio, lasciata di nuovo libera la fantasia, pose le sacre figure in un paese di rocce, pieno di ombre. Da un immenso ponte di pietra appare la città distesa sulle rive d'un fiume, un castello sopra un pauroso dirupo, il cielo nubiloso dietro i neri contorni delle montagne. La sacra scena s'impicciolisce nel grande scenario teatrale; due angeli con ali di rondine tengon sospeso un drappo dietro Maria, seduta famigliarmente, tra una Santa intenta a cucire e la vecchia Elisabetta orante, sopra un banco di pietra. Nessuno dei Santi parla; Giuseppe non alza gli occhi dal libro e Gioacchino inoltra curvo sul bastoncello; cinguettano fra loro Gesù e Giovannino, e uno dei due angioletti affaccendati a suonare, preso dal piacere della musica, accompagna il suono a passo di danza.

Con scintillante gaiezza, Vittor Carpaccio dipinse nel 1519 la tavola della Vergine coi Santi Faustino e Giovita, già

appartenente alla collezione Averoldi e scomparsa in un naufragio (fig. 480). Davanti a una verde collina, intrico di piante, coronata di castellucci merlati, s'innalzava l'altare coi gradini di marmo scintillanti al sole, parato di tappeti per la festa.

Fig. 479 — Venezia, Galleria. Carpaccio: *Incontro d'Anna e Gioacchino.* (Fotografia Anderson).

Sopra le cornucopie del trono danzavano due antiche statuette; scendeva la scala a passo di danza uno dei giovani Santi, vestito d'un fantastico costume rilucente di gemme e adorno di ori, e il Bambino con le braccia aperte prendeva slancio al ballo; ascoltava l'altro cavaliere poggiandosi a un curvo ramo di palma, ascoltava sorridendo la Vergine. Tre

putti suonavano sui gradini del trono; uno di essi, replica dell'angioletto a destra nell'ancona di Giambellino ai Frari, mutavan in un folletto con brevi ali di passero, ombra nera sui gradini scintillanti. Vittor Carpaccio tradusse la *Sacra Conversazione*, composta con elementi belliniani e lotteschi, in una visione di fate, e intrecciò danze intorno al trono della Vergine, regina della festa, con un senso di gioioso paganesimo.

* * *

Mentre nelle pale d'altare tentava e ritentava di rompere gli schemi consacrati dall'uso, fu più lui, tutto lui, raccontando. Proprio in mezzo ai tentativi, raramente riusciti nell'apparato delle ancone, fece i suoi quadri più elaborati, il ciclo delle storie di Santo Stefano: la *Consacrazione dei sette diaconi* (1511), la *Disputa di Santo Stefano* (1514), la *Lapidazione* (1515), la *Predicazione al popolo* (1520). Cima da Conegliano ha sorpreso ed attratto il fantastico pittore, che nella *Consacrazione* del Museo Berlinese (fig. 481), ne prende lo squadro, alcuni tipi, la purità delle immagini: i diaconi fratelli, ginocchioni e con le mani giunte, stanno davanti al vecchio Pietro, che protende la destra dall'alto della gradinata del tempio. Fiori di giovinezza, anime pure, come illuminate dalla grazia divina, i leviti; belle, rubiconde, schiarate da luce interiore, statue smaltate da un orafo, le giovani che seguono i diaconi; greci (uno ricavato dalla medaglia dell'imperatore Gio. Paleologo) e turchi aggruppati verso sinistra, in colloquio, perchè Cima da Conegliano con l'esempio ha loro sciolta la parola, ha data la piana favella. Tutto l'insieme è logico, la teatralità è venuta meno, i colpi ad effetto tacciono. San Pietro, che avanza lento, a fatica, incerto, col lume velato degli occhi, ha profonda espressione; l'Apostolo benedice ancora una volta la milizia di Dio. Così il Carpaccio, sulla guida di Cima, sembra procedere a ricerche

intime, prima ignote, o quasi, a lui; e dipingere non per il teatro, non per la piazza, bensì per la chiesa.

Nella *Disputa di Santo Stefano*, nella Galleria di Brera

Fig. 480 — Brescia, collezione Averoldi (già).
Carpaccio: Tavola d'altare.

a Milano (fig. 482), eseguita a distanza di tre anni dalla *Consacrazione*, se ne conserva in qualche modo il *diapason*; non più al Cima, il Carpaccio si mostra devoto, bensì ad Alvise Vivarini, nella ricerca più insistente di caratterizzar le figure;

ma la forza nuova de' tipi carpacceschi s' accompagna alla vivezza degli atteggiamenti, a cui il mimo perfetto si era assuefatto. Mentre Stefano fa il suo sillogismo con grande slancio, nella folla s'accendono le discussioni, si commenta, si contraddice, si nega; e chi ascolta tranquillo, o china la testa come per cozzare, o sussurra al compagno il commento; e chi punta le mani sulle ginocchia, o leva la destra per

Fig. 481 — Berlino, Friedrich Museum. Carpaccio: *Consacrazione dei sette diaconi.*

interrogare, o scaglia con l'indice appuntato la sua contraddizione, come fa un vecchio grandioso quale profeta. Anche qui tutto è misurato e logico, nonostante qualche stranezza negli edificî del fondo, e v'è di più un effetto nuovo nel contrasto giorgionesco del terreno e degli alberi scuri, dell'alto nero cipresso sul cielo luminoso.

Nella *Lapidazione di Santo Stefano* (a. 1515), ora nella Galleria di Stuttgart (fig. 483), la violenza degli atteggiamenti de' lapidatori fa perder loro l'equilibrio, ma la luce, che vibra su essi, e brilla sulle erbe e sulle siepi, piove sulle chiome degli alberi nella boscaglia, dà trasparenza ai

monti avvolti dal suo chiarore, fa apparir come bianche stele gli angoli delle porte, dei palazzi, dei templi, delle torri di una città annidata sul monte a sinistra. Le determinate scenografie scompaiono, chè la luce ha portato il Carpaccio

Fig. 482 — Milano, Galleria di Brera. Carpaccio: *Disputa di Santo Stefano.* (Fotografia Anderson).

in un ampio paese, lo ha tuffato nella propria onda rinnovatrice.

A un'ampiezza nelle figure più conforme all'arte cinquecentesca arriva il Carpaccio nel 1520, con la *Predicazione di Santo Stefano* (fig. 484), ora nel Museo del Louvre. La luce s'irradia dalla tavolozza nel quadro, soleggia gli ascoltatori, imbianca le strade, dà chiarori alabastrini agli edificî, immerge le montagne nel pulviscolo biancheggiante dell'atmosfera. Tra gli ascoltatori, rapiti davanti a Stefano

dalle carni diafane, rivediamo personaggi d'altre rappresentazioni, costumi già messi in opera; ma tra quei personaggi, verso sinistra, è un tipo di curato, inciso con la massima forza caratteristica; e gli ascoltatori sono vinti dall'entusiasmo, attratte le donne alla dolce parola, presi da

Fig. 483 — Stuttgart, Galleria. Carpaccio: *Lapidazione di Santo Stefano.*

incanto molti uomini protesi senza batter ciglio verso il diacono che addita il cielo. Così il pittore da vecchio ci appare rinnovantesi di continuo, con foga giovanile, più ricco d'idealità, più drammatico e vivo. I quadri della scuola di Santo Stefano rialzano il maestro che, dopo il ciclo delle storie di Sant'Orsola, pareva perdersi negli effetti spettacolosi o abbandonarsi alla sua facilità di scenografo popolare. Gli bastò di volgersi attorno, per accorgersi del cammino dell'arte; ammirata la *Presentazione al tempio* di Cima,

osservati i ritratti di Alvise Vivarini, sentita la dolcezza di Giambellino, mutò indirizzo, e, quando volle, riapparve maestro tra i maestri. Il mimo perfetto, lo scenografo popolare, l'attore di leggende delle fate, elevando il proprio spirito, perfezionando i suoi materiali da teatro, tanto da far perdere ad essi l'artificio, rappresentò il dramma cristiano, e lasciò scor-

Fig. 484 — Parigi, Museo del Louvre.
Carpaccio: La *Predicazione di Santo Stefano* — (Fotografia Alinari).

gere intera la sua artistica genialità, la mobilità della fantasia, l'amore alla viva natura e alla luce. Riserbò le convenzioni del Bastiani per le pale d'altare, quando gli conveniva far presto; ma illustrando la leggenda aurea, istoriando, fu lui, sempre più lui, acuto osservatore al pari de' suoi conterranei veneziani, magnifico come i veneziani messeri, sotto i fulgori d'Oriente che circonfondevano il leone di San Marco.[1]

[1] Opere attribuite a Vittore Carpaccio non descritte: Capodistria, Cattedrale: *Madonna coi Santi Rocco, Sebastiano, Girolamo e Giorgio* (1516); Chioggia,

* * *

L'arte del Cinquecento, che batteva alle porte della bottega di Vittor Carpaccio, già si espandeva trionfante nel Veneto. Con la data dell'anno iniziale del nuovo secolo, Lorenzo Lotto firmava il *San Girolamo* del Louvre (fig. 485), pronto a spiccarsi dalla tradizione per far da sè. Ampio il paese intorno alla figuretta umana, solitaria, seminuda, quasi schiacciata dalle grandi rocce dirupate, eppure profondamente significativa nel quadro. Sui rami degli alberi, disegnati con foga cinquecentesca, a cerchio, brillano le foglie sparse di scintille dal sole sfuggente dietro le nubi, nel cielo di colore sulfureo. Al di là delle selvagge rupi, sprazzi di luce corrono sui prati, ridono sul candore delle pietre e il verde degli alberi. La successione delle rocce, ora perpendicolari, ora oblique in vario senso, ora sferoidali alla maniera antonelliana, e il Santo con le gambe violentemente piegate sul terreno, accennano alla tendenza del pittore a moltiplicare e variare le direzioni del movimento, il quale sembra accresciuto dalla continua oscillazione di piccole luci e ombre sulle molecole dei grandi massi di pietra.

Anche nel ritratto, già ascritto a Iacopo di Barbari, del vescovo Bernardo Rossi (fig. 486), Lorenzo Lotto trova varietà di chiaroscuro, modellando nella tenda del fondo

---

chiesa di San Domenico: *San Paolo*; Filadelfia, Galleria Johnson: *Scena mitologica;* Francoforte, Istituto Staedel: *Madonna*; Londra, Collezione di Sir William Neville Abdy (già): *Meditazione sulla Passione;* Milano, Museo Poldi Pezzoli: Ritratto di un senatore; Parigi, Museo André: *Messaggio delle Amazzoni;* Pirano, chiesa di San Francesco: *Madonna coi Santi Pietro, Francesco, Antonio, Luigi e Chiara*; Pozzale (Cadore), chiesa: *Madonna col Bambino e i Santi Rocco e Sebastiano, Tommaso e Dionigi*; Venezia, Accademia: I *diecimila Martiri*; Ib., chiesa di San Giorgio Maggiore: *San Giorgio uccide il drago*; Ib., Accademia: *Una processione di crociferi nella chiesa di Sant'Antonio di Castello*; Verona, Museo: Le *Sante Caterina e Veneranda*; Zagabria, Raccolta Strossmayer: I *Santi Sebastiano e Pietro Martire.*

una grande piega a fascio, per far affiorare dall'ombra addensata nel suo cavo la testa in luce, tagliata come in un'agata

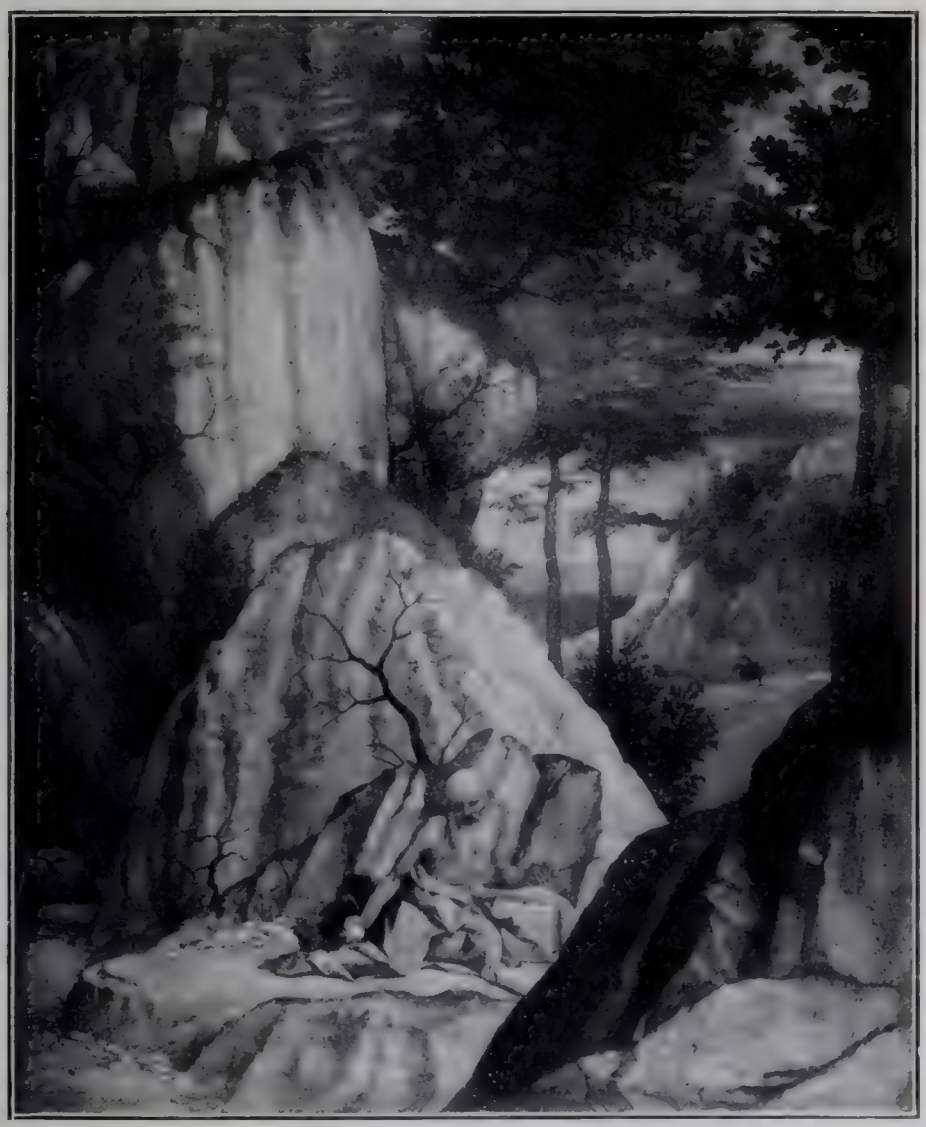

Fig. 485 — Parigi, Louvre. Lotto: *San Girolamo.*
(Fotografia Alinari).

trasparente, il volto con superficie variata, in cui sono segnati i porri, le grinze ai lati della bocca, il rigonfiamento del muscolo labiale, le narici dilatate, la pelle tesa alla ra-

dice del naso. Questi particolari sono resi con cura diligente, non per studio realistico, ma per determinare con le sporgenze e i cavi un giuoco sottile di riflessi e di ombre trasparenti. A tutti questi pregi di tecnica, si aggiunga, a formare il capolavoro, la potenza rappresentativa del carattere in quella testa di prelato intelligente, elegante, imperioso,

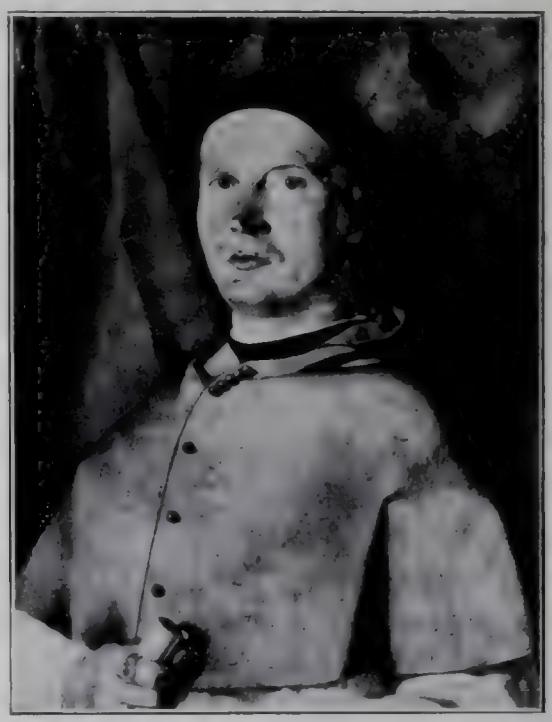

Fig 486 — Napoli, Museo Nazionale.
Lotto: Ritratto — (Fot. Alinari).

con le labbra sensuali e gli occhietti di un freddo cilestrino, scrutatori.

Per la modellatura, ricercata ancora con un criterio sculturale, si approssimano al ritratto del vescovo Rossi i due guerrieri sulla tomba Onigo a San Niccolò di Treviso (fig. 487 e 488), attribuiti a Jacopo de' Barbari. Come ad altorilievo nel basamento a finto marmo, si appoggiano con una mano alla spada e piegano l'altra sul fianco. La fattura de' lineamenti

Figg. 487 e 488 — Treviso, San Niccolò, Lotto: Armigeri — (Fotografia Alinari).

è affine a quella del ritratto descritto; l'ovale pesante del volto, la fluidità del colore, la potenza caratterizzatrice non lasciano dubbî sull'attribuzione a Lorenzo Lotto giovane. Lo sguardo sprezzante di uno dei guerrieri, la rapida fattura della bocca sdegnosa, traducono un carattere con la penetrazione psichica del Lotto, e i riflessi sul volto irregolare hanno serici splendori. L'asimmetria dei lineamenti, frequente nelle prime figure dell'artista, è anche nella testa superbamente modellata dell'altro scudiero, sulla quale è posto di sbieco, con giovanile baldanza, il berretto, che nelle tipiche ammaccature mostra lo studio di variare i piani di luce, proprio del momento in cui il Lotto dipingeva l'effigie del Rossi.

Quando, nel 1506, Lorenzo Lotto dipinge la pala di Santa Cristina (fig. 489), pare che la fedeltà a modelli già consuetudinarî, agli alvisiani in ispecie, lo trattenga dall'espressione delle proprie tendenze; ma anche qui, per avvivare gli effetti, muove irrequiete le pieghe cartacee dell'ampia veste di Maria, fa guizzare con foga nervosa i fogliami nei musaici dell'abside, e della sua delicatezza di colorista dà prova nel lumeggiare il velo trasparente sul capo di Santa Cristina e, come raggi di luce, le foglie della palma. La facoltà creatrice dell'artista appare più libera nella lunetta con *Cristo sul sarcofago*, retto da angioli, dove lo studio del movimento rende mirabilmente decorativa la composizione, che, accanto alle profonde armonie tra le linee del gruppo, ha lievi dissonanze, le quali s'accentueranno col volger degli anni e costituiranno un'impronta caratteristica del senso ritmico particolare di Lorenzo Lotto.

Quasi libera dai vincoli dell'educazione artistica è la *Vergine in gloria*, nel duomo di Asolo (fig. 490), specialmente per la vacillante figura del giovane San Basilio che guarda estatico, e per i neri alberi piegati e sconvolti dal vento, dietro ai quali brillano le nubi schiarate da luce lunare. E appena alvisiana rimane la Vergine nella *Sacra Conversa-*

Fig. 489 — Treviso (presso), Santa Cristina del Teverone. Lotto: Pala d'altare.
(Fotografia Alinari).

zione della Galleria Borghese (fig. 491): ella china a terra gli occhi gravi, piegando la testa sulla spalla sinistra con movimento opposto a quello del busto e delle spalle, che si sollevano bruscamente nello sforzo di trattenere lo slancio del Bambino verso il cuore che il Santo Vescovo gli porge con una mano. In quello scatto improvviso, il corpo del putto descrive un'obliqua, che s'incontra ad angolo con quella delle spalle di Maria, continuando la linea a zig-zag del gruppo. Piacevolissimo il contrasto fra le pieghe rigide della tunichetta bianca, e la testina paffuta, le mani grassocce, le rotonde braccia. Il vecchio Sant'Onofrio, anacoreta selvaggio, simile a una fiera nel corpo peloso, con gli occhi sepolti sotto i ciuffi spioventi delle sopracciglia, avanza verso la Vergine tenendo fra le mani congiunte una corona di rosario. Il movimento a zig-zag del gruppo principale è ripetuto dalla figura del vescovo, che esprime una volta di più la potenza ritrattistica di Lorenzo Lotto: il facile pennello segna le grinze delle palpebre sotto gli occhi infossati, semispenti, le sopracciglia contratte, le labbra socchiuse gementi. Lo sguardo non trova un punto di riposo se non nell'immagine del vecchio anacoreta: il drappo sulla testa di Maria è ondulato, le onde dei pallidi ricci del Bimbo s'incalzano arrotolandosi col vivido movimento d'una spirale di fil di ferro nel rinchiudersi, la mitra del vescovo sembra stia per cadergli dal capo, il pastorale, sfuggendo, incrocia il braccio del martire e riappare dietro la luminosa testa del bambino come un'aureola.

L'atteggiamento sentimentale dello spirito del pittore veneziano, oltre che dalla successione ondulata delle linee compositive, traspare dagli occhi stanchi della Vergine, da tutti i suoi lineamenti incurvati, come dalla testa emaciata del Vescovo martire. Tra la Madre grave, il selvaggio abitatore di selve, ispirato da Alberto Dürer, e il Vescovo sfinito di forze, ride il candore delle vesti del Bimbo, il corpo del quale si slancia a uno scatto repentino come per sfuggire dalle

Fig. 490 — Asolo Veneto, Chiesa dell'Assunta.
Lotto: *Madonna in gloria e Santi* — (Fotografia Alinari).

braccia materne, e una manina paffuta si posa piano, carezzevolmente, sul cuore che il Martire gli porge, mentre l'altra benedice lenta, come se il moto si arrestasse per l'improvvisa pietà che traspare dagli occhi fissi sulla cruda ferita e dalla tenera bocca socchiusa. Tutto Lorenzo Lotto, definito da Tiziano « *come la bontà buono, come la virtù virtuoso* » è nel dolce Bambino, nella sua trepida commozione infantile.

I lineamenti incurvati della *Madonna* nella *Sacra Conversazione* (a. 1508) sono ripetuti nella pala di Recanati dell'anno stesso (fig. 492); ivi le figure pencolano e ondeggiano, movendosi nello stretto spazio dell'abside ideata alla maniera alvisiana. La foga del movimento, che fa perder l'equilibrio alle figure, segna però il termine alla tradizione quattrocentesca nel Lotto, la quale traspariva appena nello sventolar delle vesti e nel fluttuar delle luci, in quel tendere assiduo alla coordinazione cinquecentesca di forma e di colore.

A rinnovare il mondo figurativo ben più potente fu l'impulso del genio di Giorgione da Castelfranco, che con l'invenzione del tono trasse dai termini del segno il colore.[1] Il colore, non più velatura della forma plastica, prese corpo, visse da sè, divenne fondamento alla pittura moderna. Lo studio di Giorgione esce perciò dalle limitazioni di questo volume; e ci basti ricordare la pala d'altare di Castelfranco, eseguita verso il 1504 (fig. 493), per osservare l'artista nell'ambito delle comuni rappresentazioni chiesastiche.

Vedemmo come i pittori veneziani, accettata prima da Donatello e dal Mantegna la forma idealmente tripartita delle ancone, accogliessero poi gli schemi di vedute interne di chiese o di cappelle dalla scuola di Piero della Francesca; ma, sia seguendo l'uno o l'altro sistema, sia fondendoli insieme, sentirono il bisogno di aprir varchi all'aria,

[1] Cfr. Venturi (Lionello), *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, in *Nuova Antologia*, 16 marzo 1915; Id., *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, Hoepli, 1913.

alla luce, al paese. Giorgione, data, col piano di base a quadrelli marmorei sprofondato sino ad una scura cinta, l'idea del luogo sacro, reso cioè in una forma ridotta, semplificata, ideografica l'ambiente religioso, come già divisò Piero della Francesca, eresse il trono alla Vergine, alto, alto, interrotto dal lato superiore dell'ancona, ma slanciantesi nel-

Fig. 491 — Roma, Galleria Borghese. Lotto: *Sacra Conversazione.* (Fotografia Anderson).

l'azzurro del cielo, sopra i campi, i villaggi, le montagne e il mare. Il trono col tappeto sul basamento, ove s'uniscono le penne occhiute del pavone, il tessuto a righe multicolori, l'altro tappeto sullo schienale tutto a bagliori, contrastano per la loro ricchezza con Maria che tiene sopra un ginocchio il pargolo divino. La regalità adorna il trono, non la donna « umile e pia », la madre, che ha la sublimità in sè stessa; e il trono, con l'apparato superbo, nelle semplici linee dell'architettura, nell'elevazione delle sue parti, risponde al con-

cetto di deificazione della Vergine. Ella è pensosa, e poggia la destra sul bracciale del trono, come oppressa dalla visione del futuro. Anche altri pittori resero la tristezza che adombra il volto della Vergine presaga dell'avvenire della propria

Fig. 492 — Recanati, Palazzo comunale.
Lotto: *Madonna e Santi* — (Fotografia Alinari).

creatura; ma qui con tutta la persona, in quel trionfo, si accascia, e il fragile bambino, non dominatore, non Dio benedicente, non fanciullo che giuoca e gode della carezza materna, si abbandona sulla mano di Maria, che lievemente lo regge, sfiorando il corpicino. Anche nel trionfo, sul trono eccelso sfolgorante, è sublimato il sacrificio nella

Fig. 493 — Castelfranco Veneto, Chiesa parrocchiale. Giorgione: Pala d'altare. (Fotografia Anderson).

vita terrena dell'Uomo Dio e della sua madre amorosa: nessuna corona regale poteva renderne più solenne la consacrazione sull'altare, davanti agli uomini redenti, ai fedeli invocanti pietà dal cielo. Il pensiero triste, che cade come ombra dalle ciglia di Maria e sospende il moto del fanciullino, intenerisce San Francesco, che geme, guardando la gente, e dice dell'olocausto di Cristo sulla croce, mentre San Giorgio, dolce, femmineo, fissa davanti a sè gli occhi dilatati nell'ombra proiettata dall'elmo d'acciaio, e abbandona la sinistra lungo l'asta della lancia col pennone crocesegnato. In quell'ora triste del crepuscolo si eleva dalla terra l'altare superbo coi gemiti dei cuori sospesi nell'idea del destino.

La fine materia pittorica di Giovanni Bellini si è intenerita, prende nervi e sangue, la linea dell'ancona d'altare uno slancio ideale, le figure hanno vibrazioni con l'anima. La vita umana sospira su dalla terra, rampolla nella bellezza della Vergine, impasta le carni tenerelle del Bambino, si corrode nelle carni del fraticello d'Assisi, fiorisce nel guerriero in armi corrusche. Giorgione andava trasformando così l'iconografia sacra, e con essa linee, forme, espressioni. L'arte italiana da secoli aveva ricamato sopra una stessa orditura; poi, insofferente di tracce, cercò, scavando più dentro, l'individuo; stringendo i colori all'accordo tonale, volle la rapida unità degli effetti e delle impressioni; col fluttuar de' colori nella luce, ottenne la libertà dell'espressione, anche la definizione di gradi incerti, di oscillazioni, di penombre del pensiero, di fantasie, di sogni.

L'esempio di Giorgione fecondò il genio di Tiziano. Secondo Ludovico Dolce, il Cadorino, condotto a Venezia, fu messo nella bottega del meschino pittore Sebastiano Zuccati e poi di Gentile e di Giovanni Bellini, finchè gli apparve il suo duce in Giorgione. Prima che questi sciogliesse l'arte di Tiziano dalla tradizione quattrocentesca, possiamo osservarla nel gran quadro della Galleria d'Anversa (fig. 494), rappresentante Jacopo Pesaro condottiero della flotta papale,

ginocchioni davanti a San Pietro cui lo presenta il pontefice Alessandro VI. Il principe degli Apostoli sta sopra una base ornata di bassorilievi classici; il Papa è adorno d'un piviale verde e oro; presso al Generale di Santa Chiesa sta un elmo damaschinato tutto lucente; nel fondo si stende il mare solcato da navi in una limpida luce di tramonto, con

Fig. 494 — Anversa, Galleria. Tiziano: Quadro votivo.
(Fotografia Braun).

cui Tiziano scaldò poi le sue figure, e dorò le carni ignude delle Veneri e degli Amori. Cimesco il San Pietro, alvisiani Jacopo Pesaro e Alessandro Borgia, ma in tutto un'abbondanza, una pienezza di forma e un allargamento di contorni, che danno l'idea dell'irrompere d'una natura ricca di salute e di forza. Il segno che limita ancora la potenza coloristica di Tiziano, si sgrana, s'interrompe, si perde; e la pennellata grassa, rapida nei guantoni e nelle bianche maniche del vessillifero, batte con foga, si sussegue impe-

tuosa, sta per francare ogni limitazione, ciò che meglio si vede nel basamento di Pietro, dove il pittore raccolse fantasticamente bassorilievi erotici, un'armatura ed altro, per destar l'idea della decorazione classica più che per determinarla. Non si cura più della forma, gli basta di lasciarla indovinare negli sbattimenti del chiaroscuro: sfrangia i contorni, e impasta le masse de' corpi, abbozzandone, lasciandone indefinita la struttura e le parti. Il leoncello aveva già potentissimi gli unghioni. Nelle figure maggiori il rosso avvampa, tingendo il manto del « maggior Piero » e la bandiera di Jacopo Pesaro: il rosso, che sarà fuoco alle composizioni di Tiziano, qui passa come una vampata di sole. Ma nonostante che già si senta nel colorito il fervore del Cadorino, nel disegno della composizione egli resta ligio alla tradizione. Quando al San Pietro si sostituisca il San Marco, e a Jacopo Pesaro un doge, potremo vedere ripetuta la scena comune a Venezia, perfino nelle monete e nei suggelli. Anche molte tavole votive, in cui il doge è accompagnato all'altare della Divinità da San Marco o da altro santo patrono, potrebbero citarsi come modello del dipinto. Ma se si astrae dalla composizione, qui si sente il fiotto dell'onda coloristica nuova. Il mare è sparso di brevi onde che tremano sull'azzurro profondo, ma le navi, le triremi son lumeggiate di biacca, non si fondono col cielo, col mare, col vento. Chi formerà la fusione sarà Giorgio da Castelfranco, di cui Tiziano ancor giovane fu collaboratore.

Anche Sebastiano del Piombo fu in rapporto con Giorgione, ne compì il quadro dei *Tre Filosofi*, ne seguì la maniera. Nella *Pietà*, già di casa Layard, si dichiara scolaro di Giovanni Bellini, imitando una composizione di Cima, al quale del resto fu ossequente ne' primi anni, tanto che nelle opere giorgionesche, per esempio nelle rubiconde donne della pala di San Giovanni Crisostomo, permane nel fondo il ricordo dello squadro di Cima. Tale squadro si è notato anche in alcune opere non certe del pittore, posteriori alla *Pietà*:

nel *Cristo morto* della Pinacoteca di Stuttgart, ove le forme cimesche si fondono con le belliniane, e già si manifesta la ricerca di grandiosità propria di Sebastiano, la sua forza ritrattistica e la potenza drammatica nella dolorosa figura di Maria, con la bocca socchiusa agitata da un tremito, mentre stringe a sè con mani convulse la testa del figlio. Ancora cimesca, anzi traduzione della Madonna del maestro di Conegliano nella National Gallery, è quella attribuitagli dalla collezione Johnson a Filadelfia (fig. 495), con uno sviluppo di forme già cinquecentesco e il chiaroscuro sfumato che attenua i contorni. In queste opere giovanili, come dicemmo, la visione pittorica si sostituisce alla visione plastica di Cima. Nelle due ante d'organo della chiesa di San Bartolomeo, a Venezia, con le figure de' Santi Ludovico e Sinibaldo avvolte in penombra, come nella pala di San Giovanni Crisostomo dell'omonima chiesa veneziana, la conversione alla fede giorgionesca è già pienamente avvenuta. Nella pala il Santo legge dinanzi a un tempio monumentale, sopra una gradinata; il Battista e San Liberale s'approssimano a lui assistito da un prelato; e tre opulenti donne coi segni della santità avanzano da sinistra. La conquista dell'arte giorgionesca non è ancora compiuta, per la tendenza a rendere il pondo delle masse monumentali: le tre donne formano un gruppo massiccio sotto il greve colonnato del tempio, e concentrano prima l'attenzione sulla scena sfuggente obliquamente da esse, non equilibrata a destra dal Battista che sembra rotear su sè stesso. La tradizione compositiva delle pale d'altare è venuta meno, ma non vi è la unità giorgionesca; e il contrasto fra la stasi e il movimento mostra un diverso concetto de' rapporti tra gli elementi della composizione. La differenza è accresciuta dalla monumentalità dell'effetto, nel quale si determinano le preferite ricerche di Sebastiano del Piombo. Nel colorito, solo la fuga de' pilastri del tempio e le gravi figure ombreggiate di San Giovanni Crisostomo e del suo assistente hanno fusione di luci ed ombre, mentre nel resto

ancora s'accentuano i contrasti. Giorgione ispirava, faceva mover di scorcio la testa del guerriero San Liberale, fiammeggiava nell'atmosfera, ombreggiava Giovanni Crisostomo; ma Sebastiano del Piombo era tratto per natural forza lontano dal suo prototipo, e si studiava seguirlo per esser moderno, senz'intenderne lo spirito. Scrutatore di caratteri tale da diventar ritrattista perfetto, romano di membra che già crescevano atletiche, non era nato per fantasticare con i colori e i segni.

Anche Jacopo Palma il Vecchio seguì Giorgione, senza intenderne l'artistica profondità. Dopo essersi iniziato su modelli di Alvise e di Cima, passò al maestro di Castelfranco; ma l'amore alla realtà nel ritrarre le bionde veneziane dalle larghe teste rotonde e dagli occhi lusingatori, formose e procaci, gli fece spesso dimenticare la gentile femminilità giorgionesca. Si ispirò direttamente al prototipo nel *Cristo morto* di Peghera, lo imitò in qualche parte nell'ancona di Santo Stefano a Vicenza; ma gli mancò l'architettura animata dell'insieme magistrale, unita nell'effetto, impregnata d'umanissima grazia, sfiorata dall'ala del genio. Il gaudente tocca qualche volta le corde del sentimento giorgionesco, ma poi le fa vibrare di piacere sensuale; arriva a dipingere coi toni più delicati, ma presto li rompe con chiassosi e allegri colori; disegna con mano lieve e poi cerca il robusto, il rubicondo, l'opulenza, l'esuberanza. Ne' ritratti, il Palma arrivò talvolta, come in quello di Francesco Querini, alla signorilità, alla raffinatezza, che certo Giorgione impresse all'effigie di Girolamo Marcello.

Fare dell'effigiato un essere superiore, vivente nella civiltà fiorita, elevato per forma e per costume, negli atti e nel pensiero: ecco ciò che Giorgione aveva insegnato al suo adepto incostante, che molto lavorò, e molto lasciò incompiuto, come se il desiderio di perfezione gli facesse abbandonare i pennelli, per riprenderli con ardore rinnovellato e per lasciarli poi, quasi che al sogno della sua mente

Fig. 495 — Filadelfia, Gall. Johnson. Sebastiano del Piombo (?): *Madonna.*

non rispondesse docile la mano. Ma con Tiziano, con Sebastiano del Piombo, con Palma il Vecchio si irradiava in Italia l'arte rinnovatrice di Giorgione, che poi fu seguìta e diffusa dal Pordenone, da Dosso Dossi e Giulio Campagnola, dal Romanino e dal Torbido, da Lorenzo Luzzo e da Savoldo. Fu un impeto di creare immagini nell'aria e nella luce, di farle uscir vive, radiose, eroiche nella natura, nel mondo della italiana Rinascita.

VII.

LA PITTURA VERONESE.

Francesco Bonsignori, Francesco Morone, Michele da Verona, Girolamo dai Libri, Liberale da Verona, Gianmaria Falconetto, Niccolò Giolfino, Paolo Morando detto il Cavazzola, Gian Francesco Caroto, Giovanni Caroto.

Tra i Maestri veronesi della seconda metà del Quattrocento, superficiali traduttori dell'arte del Mantegna, e sotto questo aspetto già studiati nel volume precedente, Francesco Bonsignori [1] mostra d'aver avuto un'educazione alvisiano-vicentina. In tal forma egli ci appare nella *Madonna fra i Santi Antonio Abate e Maddalena* della chiesa di San Paolo a Verona (fig. 496), eretta sopra un trono di pietra, col piedistallo a gironi e il seggio a nicchia, simile a quello del Montagna nella pala con la Vergine e due Sante in adorazione del Bambino. L'illuminazione artificiosa delle carni, come per riflesso di candela, i minuti lineamenti intagliati delle figure, le lignee estremità rispecchiano forme alvisiane dell'ultimo periodo, ma tutto è trasformato dalla visione del Montagna: si vedono nel manto della Vergine le piegoline calligrafiche di quel pittore; e il paese, con le trasparenti acque e il biancor delle rupi tra il vello dei boschi, sotto

---

[1] Bibliografia recente sulle opere del Bonsignori: BERENSON (B.), in *Lorenzo Lotto*, Londra, 1901; BERNARDINI (G.), *Poche spigolature in alcune gallerie tedesche*, in *Rass. d'Arte*, XI, 1911, pag. 37; LUZIO (A.), *Isabella d'Este ne' primordi del papato di Leone X*, in *Arch. stor. lomb.*, VI, pag. 135.

il cielo fluttuante di nubi, ha tutto il carattere dei fondi vicentini.

Dal quadro di Alvise a Londra il Bonsignori trasse la composizione della Madonna che adora il Bambino dormiente, nel Museo Civico di Verona, datata 1483 (fig. 497), grosso-

Fig. 496 — Verona, San Paolo. Fr. Bonsignori: Pala d'altare. (Fotografia Lotze).

lana di forme, rosseggiante nel riverbero del manto color di papavero.

Ancor più materiali e pesanti divengon le forme del Veronese nel quadro dell'anno seguente a Verona, e nell'altro simile di palazzo Giustiniani a Venezia. Comincia a farsi strada un grossolano mantegnismo nei grotteschi Santi, spauracchi dagli occhi sbarrati e i ricci delle barbe come manipoli di stoppa attorti, nel primo quadro, grassi personaggi asmatici nel secondo.

Povera di forme, come il quadro del Museo, è l'ancona della chiesa di San Bernardino a Verona, del 1485, ricavata

Fig. 497 — Verona, Museo Civico.
Fr. Bonsignori: *Madonna adorante il Bambino* — (Fotografia Anderson).

da Alvise per la composizione, come per il tipo delle figure imbambolate e pettorute. Ma qui l'influsso dell'arte del Man-

tegna, già visibile nell'ancona del 1484, vincola sempre più il Bonsignori, che dopo aver condotto all'esagerazione le

Fig. 498 — Verona, San Bernardino.
Fr. Morone: La *Crocefissione* — (Fot. Alinari).

forme alvisesche, continuerà a tradurre pedestremente, superficialmente, gli schemi della scuola del Mantegna.

* * *

La prima opera datata di Francesco Morone,[1] la *Crocefissione,* nella chiesa di San Bernardino a Verona, del 1498 (fig. 498), ce lo mostra dominato dall'arte paterna, inconsi-

Fig. 499 — Verona, Museo Civico.
Fr. Morone: *San Francesco* — (Fot. Lotze).

stente di forme. Il Cristo di stucco sulla croce, non ha struttura; il gran manto lanoso nasconde il lungo spianato corpo di Giovanni, e i grossi cannelli bipartiti della veste di Maria, tronchi in basso, rivelano la materialità di segno del pittore.

[1] Bibliografia recente su Francesco Morone: CIPOLLA, *Il pittore Boninsegna; Testamento di Francesco Morone,* in *Arch. Veneto,* XXIII, I.

Gli esemplari mantegneschi non hanno potuto sollevare dalla loro maniera intarsiata Domenico e Francesco Morone. Come in generale i Veronesi, Francesco si contenta d'un effetto esteriore, lo scoppiettar delle luci crepuscolari, livide, nelle nubi appuntate, mobili, razzi lampeggianti nel cielo.

Un simile effetto fantastico è nel quadretto del Museo di Verona: le *Stimmate di San Francesco* (fig. 599). Tra le rocce costruite con criterio mantegnesco affine a quello dei lombardi, nell'ombra d'una grotta, un monaco, grigio contro il grigio della pietra, costruito a forza di fili di luce come si vede nel Butinone, si fa riparo dal sole con una mano. L'arcaistico pittore non tenta uno strappo alla tradizione e raffigura Francesco legato mani e piedi, per mezzo di fili, alle ferite del Crocefisso che volteggia nell'aria. Piacevolissimo è il colore coi suoi toni grigi e lividetti, le piccole luci che frastagliano le rocce, il fiammeggiare del cielo dietro l'ombra dei colli e delle esili conifere. La rossa luce, tersa all'orizzonte, si spegne in alto nel cielo verdastro, ma insanguina i festoncini delle nubi che s'allungano a fuso.

La rotondità superficiale delle forme lombarde è pure nella Madonna del Museo di Padova (fig. 500), che accarezza il bimbo allacciato teneramente al suo collo. Prima nella serie delle tenere Madonne di Francesco, ci mostra il tipo di Domenico Morone trasformato da uno spirito più incline a dolcezza. Incapace di rendere qualsiasi espressione di forza, di violenza, di dolore, il ritardatario pittore fa vibrar nelle proprie opere una sola corda: l'amor materno. Lo sfondo è primitivo; le alture dentate, i cipressetti, nei loro taglienti contorni sul cielo, ricordano gli sfondi pisanelliani; il segno dei lineamenti è convenzionale, e l'opericciola, nonostante l'intima grazia del gruppo, non si stacca dal carattere provinciale. Due grosse teste di cherubi, come gonfie palle, stan sospese nel vuoto tra le ali a corna; le carni rossicce con ombre fosche, la tela d'oro della veste di Maria sotto il

manto di spesso velluto, stonano sul delicato verdazzurro del cielo che s'ingialla nella luce.

Con lieve tocco, la mano del più gracile bambino della

Fig. 500 — Padova, Pinacoteca. Fr. Morone: *Madonna col Bambino.* (Fotografia Anderson).

Madonna del Museo di Verona (fig. 501) sfiora il collo della madre, avvolta in un mantello a grosse pieghe serpeggianti. Il volto spianato, biancastro, si stampa sulla tenda d'un bel velluto rosso cupo con una scia luminosa di color rubino; i grossi capelli sono segnati e lumeggiati a uno a

uno, il sottil velo vitreo è orlato di festoncini di grosso filo bianco e dipinto con una virtuosità un po' materiale; ma il colore è meno chiassoso che a Padova e il Bambino prende, forse dagli esemplari belliniani, nuova gentilezza.

Nel 1503, dipingendo la pala di Santa Maria in Organo

Fig. 501 — Verona, Museo Civico.
Fr. Morone: *Madonna* — (Fot. Anderson).

(fig. 502), Francesco Morone trasse, con la superficiale facilità veronese, dalle tarde opere del Mantegna la decorazione festosa del trono della Vergine, tra due finestre simili a quelle della pala del 1480 di Alvise Vivarini, ma formate da tronchi legati assieme, da pianticelle di gelsomini, e da strane cornucopie che s'inarcano a disegnar la centina. Di questa bizzarra ornamentazione non si accontenta però il festaiolo

Fig. 502 — Verona, Chiesa di Santa Maria in Organo.
Fr. Morone: *Madonna col Bambino, Angeli e Santi* — (Fot. Alinari).

pittore, che sente il bisogno di circondare il trono di verzura e di colonnine sormontate da vasi di metallo e da vitrei gioielli. La Madonna e il Bambino rispecchiano le forme di Lorenzo Monaco, più lisce, più dolci, più monumentali; si gon-

fiano i piviali dei vescovi sfavillanti d'oro, i volti tirati degli angeli son gradiscono manifestarsi di stucco, senza ossa, senza struttura, come i corpi impastati nelle vesti, le mani articolate, che non traggono suono dalle mandole.

Simile a questa è l'ancona di Brera (fig. 503), più intensa di chiaroscuro, con uno scoppiar più vivo e festoso

dell'oro dei frutti negli enormi mazzi, che insieme con le perle vitree e i coralli adornano il trono.

Il viso schiacciato e tondeggiante della Madonna di Verona si ritrova nell'altra di Londra (fig. 504), ancora messa su uno sfondo che in qualche modo, e certo per il tramite del

Fig. 504 — Londra, Galleria Nazionale.
Fr. Morone: *Madonna* — (Fotografia Anderson).

Bonsignori, ricorda le composizioni alvisiane. Il dolcissimo pittore ha messo tutta la sua tenerezza nei chiari occhi trasparenti della Vergine che per la prima volta sorride, nell'esile e sparuto viso del bimbo malaticcio. Il paese, argentato, coi soliti pini stilizzati, ricorda quello di Verona; il Bambino tocca ancora lievemente il collo della madre con una mano, tenendo nell'altra una mela, e giace nello stesso

modo sulle mani di lei; con uguale minuzia son curati gli accessorî, il velo sottile, festonato.

Più tardi, le ombre divengono nere, i panneggi han pieghe serpentine, il paese forma un groviglio di rupi, come nel quadro firmato a Berlino (fig. 505), e ispirate al Bonsi-

Fig. 505 — Berlino, Friedrich Museum.
Fr. Morone: Pala d'altare — (Fot. Hanfstaengl).

gnori, sono specialmente le figure di Antonio Abate e di Paolo, chiuso goffamente come in una cesta di vimini.

Turgide le forme, torbido il chiaroscuro, gonfi e grossolani sono i panneggi della grossa Madonna di Berlino (fig. 506), tarda rievocazione del rude tipo mantegnesco di Domenico.

Sempre più materiale col volger degli anni, il pittore veronese cercherà l'effetto con le marezzature dei panni, le barocche volute delle nubi di bambagia, il cangiantismo del colore, aprendo la via agli esteriori effetti del Cavazzola. Privo di facoltà creatrice, povero d'immaginazione, l'artista,

che nelle sue prime opere aveva attratto per la ingenua dolcezza e i pregi di coloritore, si affaticò a variar di poco e deformare gli schemi primitivi delle sue composizioni, inturgidì le forme senza ottener la struttura corporea.

Fig. 506 — Berlino, Friedrich Museum.
Fr. Morone: *Madonna* — (Fot. Hanfstaengl).

* * *

Qualche rapporto con Domenico Morone presenta anche Michele da Verona,[1] che nella *Crocefissione* della Galleria di Brera (fig. 507), del 1500, stampa figure diritte allineate alla maniera di Jacopo Bellini, con qualche leggero influsso carpaccesco. Il ritardatario pittore fa svolazzar pennoni, pianta

[1] Bibliografia recente su Michele da Verona: Lepke (R.), in *Internationale Sammler Zeitung*, 1° ottobre 1912, pag. 293; Mazzi (A.), *Appunti su la vita e la fortuna del pittore Michele da Verona*, in *Madonna Verona*, 1911, pag. 168.

nel paese alberetti di cartone, e inturgidisce le pesanti nubi nel cielo verdognolo.

Le forme di Jacopo Bellini si rivedono nell'altra *Crocefissione*, del 1505, a Santa Maria in Vanzo di Padova: la visione degli esemplari di Andrea Mantegna aveva ben poco modificato il pittoruccio.

Dipendente da Francesco Morone ci appare Girolamo dai Libri,[1] che nella prima opera, la *Natività* del Museo

Fig. 507 — Milano, Galleria di Brera. Michele da Verona: La *Crocefissione*. (Fotografia Anderson).

Civico di Verona (fig. 508), mostra un mantegnismo indipendente dalle forme moroniane e una concezione libera, fantastica, tutta personale, del paese con una grande rupe conchiglifera, ricordo dei Vicentini: alberi neri selvaggi, un tortuoso fiume, un lago in distanza. Il segno, condotto con minuzia da miniatore, rispecchia tendenze venute a Girolamo dall'educazione famigliare insieme con lo spirito festoso dell'arte veronese, che si svela nei fiori del suolo, nei due conigli

[1] Bibliografia recente su Girolamo dai Libri: Biermann (G.), *Zwei nordoberitalienische Madonnenmaler*, in *Deutschland*, 1904, II, 3, pag. 571; Canossa (D.), *La famiglia Dai Libri*, in *Atti dell'Acc. di Agricoltura, Scienze, Lettere, Arti e Commercio di Verona*, ser. IV, vol. XII, 1911, pag. 42; Sgulmero (P.), *Il trino-trittico di Santa Maria della Scala in Verona*, Verona, 1905.

sbucanti di sotto il ripiano annusando trepidi l'aria, e soprattutto in quel bimbetto ridente, sgambettante, che esce nudo dal gomitolo di stoffa azzurra del manto di Maria, rotolando al suolo.

Dopo aver dipinto la *Madonna che tien sollevato fra le*

Fig. 508 — Verona, Museo Civico.
Girolamo dai Libri: La *Natività* — (Fot. Alinari).

braccia il Bambino (fig. 509), nello stesso Museo, mantegnesca nella composizione e nel rilievo delle forme, con qualche carattere alvisiano indiretto, derivato dal Bonsignori, Girolamo dai Libri, amico e collaboratore di Francesco Morone, ci appare trasformato dall'influsso moroniano, più levigato di

carni, più raccolto nell'espressione, con l'altra *Madonna* del Museo di Verona (fig. 510), seduta su una specie di altare di pietra nella campagna arborata. Ella accarezza il mento del suo bimbo paffuto col gesto della Madonna Poldi-Pezzoli di Andrea Mantegna, ed ha tutto il tipo delle Madonne moroniane, ma più vivace, sorridente, privo dell'aspetto monacale.

Nell'ancona di Sant'Anastasia (fig. 511), con la Vergine seduta nel coro d'una chiesa, alla maniera veneta, gl'in-

Fig. 509 — Verona, Museo Civico.
Girolamo dai Libri: *Madonna.*

flussi del Mantegna, del Bonsignori e del Morone si uniscono, e il pittore cerca d'irrobustire le forme dei corpi e d'intensificare il chiaroscuro, come nell'altra, più tarda e schiettamente bonsignoriana, coi Santi Rocco, Sebastiano e Giobbe, in San Polo a Verona.

Più vicino all'anconetta veronese è il quadro della National Gallery di Londra (fig. 512), con Maria ed Elisabetta abbracciate all'ombra d'un albero di cedro, contro una siepe di rose. La composizione, cara ai seguaci del Mantegna, soavissima per il gruppo degli angeli, simili ai tre che nella Madonna Trivulzio celebrano coi suoni dell'organo il trionfo

di Maria, porta nel Cinquecento avanzato il ricordo dell'arte fiorita alla Corte di Mantova. In tutte le opere di Girolamo dai Libri le forme mantegnesche permangono accanto alle moroniane, ma il simpatico artista veronese s'inoltra troppo

Fig. 510 — Verona, Museo Civico.
Girolamo dai Libri: *Madonna* — (Fot. Lotze).

nel Cinquecento perchè si possa comprenderne tutta l'attività nel corso di questo volume.

* * *

Liberale da Verona,[1] nato nel 1451, morto nel 1536, esordì nella miniatura. Lasciò Verona a diciott'anni, trovò

[1] Bibliografia recente sulle opere di Liberale da Verona: FRIZZONI (G.). [illegible] addentellati con Liberale); VALENTINI (A.). *I libri corali S. Mariae Ecclesiae* [illegible]

Fig. 511 — Verona, Sant'Anastasia.
Gir. dai Libri: Pala d'altare — (Fot. Anderson).

Fig. 512 — Londra, Gall. Nazionale. Girol. dai Libri: *Maria ed Elisabetta.*

allogazioni a Monteoliveto, accettò servizio dai preposti della cattedrale di Siena, e per dieci anni miniò antifonarî e graduali. Nel 1480 tornò a Verona, visitò Firenze e Venezia. Partito giovanissimo dalla patria, lavorò con Girolamo da Cremona al corale della biblioteca Piccolomini in Siena, educandosi alle forme mantegnesco-toscane di quell'artista e sviluppandone, con criterio decorativo più largo e più fantastico, il senso barocco della linea e la tendenza all'effetto: nella *Visione di Ezechiello* può vedersi il germe delle esagerazioni stilistiche di Liberale. La sua stravagante vena fantastica trova la via dapertutto: ammassi di ciotoli a cuneo sono le rocce nella pagina miniata con la storia di San Martino (fig. 513); e si gonfiano, assimilandosi alla forma di quei frammenti di roccia, i muscoli del cavallo annitrente; un gran serpe azzurro è il manto del cavaliere, la cui testa liscia, di porcellana, richiama Guidoccio Cozzarelli; gomitoli di refe, disciolti, le nuvole. Forme senesi sono anche nell'*Adorazione de' Magi* (fig. 514), non meno strana: groviglio di figure mosse ad arco e coperte di panni serpentini, tra il groviglio della barocca, sovrabbondante ornamentazione che nella sua espansione selvaggia invade la scena. Corre Eolo sul ponte (fig. 515) d'una nave sbattuta dal vento nel mare burrascoso sotto il cielo ingombro di nubi pazzamente trasportate dalla bufera; forman vortici sul suo capo i fiammanti capelli, l'accerchia come d'una gigantesca ruota un drappo azzurro. Tutte le miniature di Liberale mostrano la furia di muovere, di incurvare le linee, di trovare effetti grandiosi.

Al senese Matteo di Giovanni, che Girolamo da Cremona aveva ricordato miniando la pagina con la *Natività*, Liberale si accostò, nel dipingere la *Madonna* col Bambino e due angeli, in una collezione milanese (fig. 516). Smorfiosa la Vergine con gli occhi obliqui e spenti, il naso affilato, il mento grosso; maschere gli angeli a bocca aperta e occhi sbarrati; contorto, grottesco il Bambino in ammirazione della madre.

Fig. 513 — Siena, Libreria Piccolomini.
Liberale da Verona: *San Martino che divide il mantello.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 514 — Siena, Libreria Piccolomini.
Liberale da Verona: L'*Adorazione de' Magi.*
(Fotografia Alinari).

Ritornano gli angioloni coi ricci di fil di ferro attorti nella Madonna di Londra (fig. 517). Il segno è sempre calligrafico, nei capelli grossi, lumeggiati a uno a uno, nelle ondulazioni delle orlature adorne di lettere cufiche, nelle piegoline dei veli; e di ferro battuto son gli steli e le attorte foglie dei fiori che gli angeli recano al bimbo.

La stessa gonfia Madonna adora il Bambino giacente al

Fig. 515 — Siena, Libreria Piccolomini.
Liberale da Verona: *Eolo* — (Fotografia Alinari).

suolo nella Natività della raccolta Gardner. Lo stravagante spirito decorativo di Liberale non ha più freno: curve su curve descrive il manto di Giuseppe intorno alle forme disfatte, uno spacco separa due cocuzzoli squilibrati di monti, e rami spinosi, simili a corna di cervo, si dipartono dai tronchi che reggono la capanna; e schegge dentate di rupi, sfrangiate sulla cima da fili d'erba, contornano come per giuoco il disco dell'aureola di Maria.

Con un sentimento quasi crivellesco, nel 1489 il pittore dipinse la *Pietà* di Monaco (fig. 518), attorcendo i panni sulle figure e acciaccandoli come lamine di metallo, segnando

Fig. 516 — Milano, Collezione privata.
Liberale: *Madonna.*

Fig. 517 — Londra, Galleria Nazionale.
Liberale: *Madonna* (Fotografia Hanfstaengl).

dita aggranchite e nodose, contraendo a smorfia le bocche, facendo cadere dagli occhi lagrime simili a gocce di vetro e dalla testa di Cristo rivoli di sangue qua e là aggruppati in nodi di corallo. Non una linea è allo stato di quiete in questa composizione artificiosa, piena di convenzionali sottigliezze.

Lo scorcio pollaiolesco della testa di Maddalena nella *Pietà* e la vivezza smaltata dei colori avvicinano a questa opera il San Sebastiano di Berlino (fig. 519), strana mescolanza di forme mantegnesche e di sentimentalismo umbro. La posa classicheggiante della figura, l'arcata nel fondo coi soldati di guardia, il rocchio di colonna provano che Liberale, disegnando la composizione del quadro berlinese, aveva negli occhi il *San Sebastiano* di Antonello. Ma il pittore veronese non sa scorciare il fusto di colonna e si diverte a raschiarlo, ad acciaccarlo come le pieghe dei panni. Similmente scheggiato è il piedistallo del Santo; tutto irto di punte uncinate l'orlo del drappo che gli circonda i fianchi; accartocciate le foglie lanceolate disseccantisi dell'albero d'arancio. Sempre in cerca di virtuosità e di minuziosi effetti, l'ex miniatore copre di spine i ramoscelli della pianta, taglia qua e là i grossi rami per mostrar l'interna struttura del legno, delinea per mezzo di piccole luci i cordoni della fune che attorce le braccia del Santo.

Replica del *San Sebastiano* di Berlino può dirsi l'altro di Brera (fig. 520), meno mantegnesco, meno ferrigno. Un grosso tronco nudo sostituisce l'albero d'arancio con le foglie lanceolate alla maniera montagnesca; lo sfondo è un canale fiancheggiato da case veneziane e popolato di gondole. Cade più mollemente dai fianchi il drappo raccolto in un lento nodo, e il volto del Santo si accosta sempre più agli esemplari umbri per il languore sentimentale dello sguardo.

All'incirca a questo periodo appartiene l'Evangelista Giovanni della Galleria di Filadelfia (fig. 521), capolavoro del pittore veronese. Ancora la testa ha lo scorcio pollaiolesco

dei due quadri descritti, e identico è l'arco della bocca schiusa, ma i grandi occhi lucenti son pieni di fervore e la chioma più morbida fluisce intorno alle spalle. Con grandiosa semplicità è contornato il busto, e appena ondeggia

Fig. 518 — Monaco di Baviera, Alte Pinakotek.
Liberale: *Cristo sul sarcofago* — (Fot. Hanfstaengl).

l'orlatura della veste; il fondo paesistico spira alta quiete, e la figura ha intorno a sè il cielo sparso di nubi.

Tra le migliori opere di Liberale è la *Morte di Didone*, (fig. 522) nella National Gallery a Londra, dov'egli trova finalmente un po' di spazio e di equilibrio. Due colonnati marmorei tra calca di popolo, palazzi con le verande assiepate di dame, due archi e un palazzetto in istile del Rinasci-

mento chiudon la piazza, nella quale, sopra un ricco catafalco, Didone si prepara alla morte. Il classicismo ispirato a Liberale dalle opere del Mantegna e fors'anche dalla sua venuta a Roma, è sempre tutto esteriore: arcate del Rinascimento in rovina, una colonna spezzata, qualche particolare di forma sono i soli indizî di questo adattamento alle tendenze umanistiche di Padova. Fuori del colonnato, a destra, fra gli alberi fluttuanti al vento, biancheggiano le tende dei soldati; a sinistra è una veduta di mare tra rive fiorite di gigli e piantate d'alberi; le fiamme scoppiettano come razzi lambendo la base del catafalco sontuoso e prendono forma di grandi foglie ondeggianti, irte di punte; cade a mo' di scimitarra, incurvandosi, il manto d'un giovane soldato.

Fig. 519 — Berlino, Friedrich Museum. Liberale: *San Sebastiano.* (Fot. Hanfstaengl).

La fantasia sfrenata impedisce a Liberale di trattenersi entro i limiti di queste ultime opere, e la *Adorazione de' Magi* nel duomo veronese, miscuglio di composizione mantegnesca e di forme umbro-toscane, è tutto un brulichìo di figure tra le muraglie d'un tempio diruto e le rocce dei monti a corna. Una coorte di cherubini si

eleva a piramide dietro la Vergine, il corteo disordinato dei re serpeggia nella valle, e dai monti scendon pastori di corsa; in un antro, quasi sulla vetta, Maria e Giuseppe adorano il Bambino; conigli, cani che si azzuffano, bambini seduti a terra occupano il primo piano.

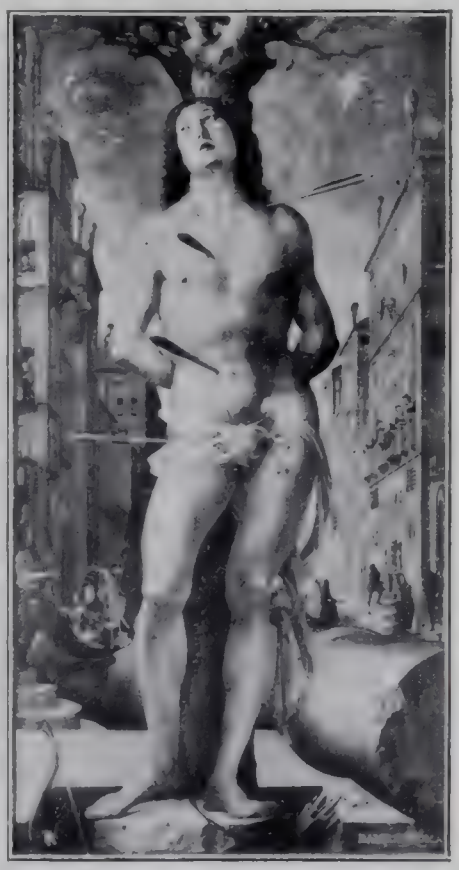

Fig. 520 — Milano, Galleria di Brera. Liberale: *San Sebastiano.* (Fot. Anderson).

Simile a questa è l'*Adorazione de' Magi* nella predella del palazzo arcivescovile (fig. 523), con la Vergine seduta al limitare di una capanna, come si vede negli Umbri. Anche più barocco diviene il movimento; dietro il primo re prostrato par che la bufera stia per buttare a terra il secondo, mentre il corpo del più giovane, teso indietro con rigidezza, arresta di colpo la violenza del movimento. Le forme toscane, disfatte dal sentimentalismo umbro e dall'asprezza del segno mantegnesco, rimangono nel *Transito di Maria* e nella *Natività*, con figure stampate sui modelli senesi, manierate nella tortuosità gotica delle linee.

Il ricordo degli esemplari pollaioleschi non è ancora scomparso nella tarda *Assunzione di Maddalena*, in Santa Anastasia a Verona (fig. 524). La volgare figura della Santa, avviluppata dai capelli di grossa canapa, piantata coi piedi enormi di elefante su due teste di cherubi, richiama, come

la contorta Santa Caterina, il tipo della *Speranza* di Pietro Pollaiolo. Ascendono gli angeli con le bocche aperte per stupore, come palle lanciate negli spazî.

Forme affini a quest'opera presentano il busto di San

Fig. 521 — Filadelfia, Galleria Johnson. Liberale: *San Giovanni Evangelista.*

Sebastiano nel Museo Civico di Verona (fig. 525), scadente replica delle composizioni di Berlino e di Milano, e l'ancona di Vienna, anteriore, con le grosse figure languenti, rude di forme, d'un materialismo stucchevole.

L'arte di Liberale perdette l'equilibrio, non trovando modo di conciliare il linearismo decorativo senese con le

Fig. 522 — Londra, Galleria Nazionale. Liberale: *Morte di Didone.* (Fotografia Hanfstaengl).

Fig. 523 — Verona, Palazzo Arcivescovile. Liberale: Parte di predella. (Fotografia Anderson).

plastiche forme di Firenze, l'asprezza del segno mantegnesco con l'umbra sentimentalità delle figure.

* * *

Secondo quanto disse il Vasari, Giovan Maria Falconetto,[1] nato nel 1458 e morto nel 1534, andò giovane a Roma, e

[1] Bibliografia recente su Giovan Maria Falconetto: SIMEONI (L.), *Una supplica del pittore veronese Giovanni Maria Falconetti*, in *Arte e Storia*, serie V, a. XXXI, n. 9, pag. 280.

vi stette dodici anni per attendere allo studio delle cose antiche. Allora, per guadagnarsi il pane, diede aiuto ai pittori e s'impratichì nell'arte.

Ricordi mantegneschi molto vaghi si trovano nella sua

Fig. 524 — Verona, Sant'Anastasia.
Liberale: *Maddalena assunta e Sante* — (Fotografia Anderson).

prima opera, la *Sibilla e Augusto* della Pinacoteca Veronese, rozza composizione, con figure dai lineamenti tirati e grossolani, i capelli di stoppa, le vesti materialmente adorne di lastre d'oro, che forman corazza.

Fig. 525 — Verona, Museo Civico. Liberale: *San Sebastiano.*
(Fotografia Anderson).

Al periodo giovanile di Falconetto appartiene la Madonna in trono con due Santi, nella chiesa di San Fermo Maggiore (fig. 526), attribuita alla scuola del Bonsignori per i caratteri comuni con questo maestro, specialmente nella figura del Santo adorante, dal nudo legnoso, tagliato a crudi piani, mentre la Madonna e il Bambino mostrano un adattamento delle forme mantegnesche alle vicentine umbreggianti della scuola del Verla.

Dopo aver dipinto con caratteri moroniani la cupola della cappella dei Santi Nazzaro e Celso a Verona, nel 1497-98, eseguì le farraginose architetture dipinte, adorne di figure, attorno a' sei primi altari del duomo: la seconda a destra reca la scritta: « Io. Maria Falconeto da Verona pi. M.D.III. — Die primo septembris ».

La complicata allegoria della Vergine, in San Pietro Martire, dipinta nel 1514, mostra come fosse ritardatario il povero pittore veronese. Le figure, mascherette dai lineamenti contorti, non si reggono in piedi e han braccia e gambe come di pasta, cadenti; il vello del liocorno è simile ai pungiglioni dell'istrice; le stravaganti architetture sono ornate con gusto barbaro; cocuzzoli di monti spuntano come un cimiero sopra i merli d'un palazzo.

* * *

Niccolò di Niccolò Giolfino, il giovane,[1] nato nel 1476, morto nel 1555, parte dalle forme di Liberale dipingendo la grossa e dinoccolata Vergine del Museo di Verona (fig. 527), che stringe a sè il Bambino dormiente, molle e disossata massa carnosa. Sfondo al gruppo è un albero dalle foglie accartocciate; gli ampi drappi involuti si attorcono

[1] Bibliografia recente su Niccolò Giolfino: Avena (A.), *Le origini dei Giolfino*, in *Madonna Verona*, V, 1911, n. 1, pag. 49; Id., *La piazza dei Signori e un dipinto di Niccolò Giolfino*, in *Madonna Verona*, V, 1911, n. 4, pag. 240; Biadego (G.), *I Giolfino pittori e una scrittura inedita di Michele Sammicheli*, Venezia, 1892; Id., *Una famiglia di artisti*, in *Misc. di storia veneta*, edita per cura della R. Deput. ven. di storia patria, serie II, vol. 2, 1894.

con materiale serpeggiare di pieghe intorno alle grossolane figure. In compagnia di Liberale il pittoruccio aveva

Fig. 526 — Verona, San Fermo Maggiore.
Falconetto: Pala d'altare — (Fotografia Alinari).

dipinto l'ancona dell'*Adorazione de' Magi* (fig. 528), aggiungendo di suo i quattro Santi laterali, senza neppur curarsi di adattarne le proporzioni a quelle della parte mediana.

I quattro Santi, con l'aria cascante propria di Niccolò, hanno per sfondo la campagna ondulata. Nel San Rocco dai capelli al vento si delinea un tipo che sarà ripetuto dal Giolfino nel quadro con la Madonna e i Santi Giacomo e Giovanni, a Cassel, e nel Cristo in gloria della chiesa di Santa Anastasia, a Verona (fig. 529). In queste opere il pittore,

Fig. 527 — Verona, Museo.
Giolfino: *Madonna* — (Fotografia Anderson).

avanzando nel Cinquecento, cade in stravaganze nel suo materialismo decorativo. Mantiene a lungo le forme liberalesche, anche nei due tondi allegorici del Museo di Verona, e nell'ultimo periodo imbarocchisce e riduce a parodia tipi e composizioni di Raffaello.

Le migliori opere del Giolfino sono il *Trionfo di Sileno* e il *Sileno dormiente* della raccolta Johnson, notevoli per l'ampio sfondo di paese, coi grandi alberi alla maniera giorgionesca.

* * *

Soltanto le prime opere di Paolo Morando detto il Cavazzola [1] potranno esser qui considerate, delle altre parleremo trattando dell'arte del Cinquecento. Nato nel 1486,

Fig. 528 — Verona, Duomo. Giolfino: Sportelli del trittico. (Fotografia Anderson).

a trentun anno entrò nella Confraternita di Santa Libera a Verona; nel 1508 dipinse la *Madonna col Bambino* della raccolta Cagnola nella villa della Gazzada, nel 1510-11 l'*Annunciazione* nei Santi Nazzaro e Celso (ai lati i Santi Biagio

[1] Bibliografia recente su Paolo Morando detto il Cavazzola: Breck (J.), *Un dipinto del Cavazzola*, in *Rass. d'Arte*, 1910, IX, 146; Frizzoni (G.), *A proposito del Cavazzola, veronese*, in *Rass. d'Arte*, 1905, IV, pag. 56; Id., *Una nuova perla nel gabinetto dei Veneti del Museo Poldi Pezzoli*, in *Rass. d'Arte*, 1912, n. 8-9, pag. 117; Gamba (C.), *Paolo Morando detto il Cavazzola*, in *Rass. d'Arte*, V, 1905, pag. 33; Sgulmero (P.), *Il trino-trittico di S. Maria della Scala in Verona*, Verona, 1905.

e Benedetto); nel 1514 la *Madonna col Bambino* a Berlino. Al 1517 appartengono i quadri passati dalla cappella di

Fig. 529 — Verona, Sant'Anastasia.
Giolfino: Pala d'altare — (Fotografia Alinari).

Santa Croce in San Bernardino al Museo di Verona, al 1518 la Madonna Frizzoni, al '19 la Madonna di Francoforte, al '20 l'affresco all'esterno della cappella dei tre arcangeli sul

fianco di Sant'Eufemia, al '22 la pala d'altare del Museo di Verona.

Liscio di colore, stacca nitidamente le figure dai fondi, e dà ad esse un risalto insolito nell'arte veronese. Miglior disegnatore de' suoi conterranei, contorna con esattezza le

Fig. 530 — Verona, Museo Civico.
Cavazzola: *Madonna* — (Fotografia Anderson).

imagini, e cerca a volte l'effetto nei contrasti del chiaroscuro. Esordisce in forme moroniane con la Madonna del Museo Civico di Verona (fig. 530), anche per la tonalità del colore. Le forme di Francesco Morone già in quest'opera si modificano per influsso di Gianfrancesco Caroto: l'ovale dei volti è inscritto in un rettangolo, le pieghe della veste hanno movimento irrequieto e colore scintillante.

I rapporti col Caroto si determinano meglio nella *Madonna leggente* della raccolta Cagnola alla Gazzada, dove scompaiono i materiali riflessi metallici della prima opera, e il chiaroscuro è più intenso, le pieghe più sobrie e rigide. Ma quest'opera in cui il Cavazzola cerca un aggruppamento serio e grandioso, va collocata nel Cinquecento per l'ampiezza di forme. Al pari di Francesco Caroto, ispirarono più tardi il Cavazzola le stampe raffaellesche, suggerendogli composizioni e tipi; e dai leonardeschi, forse per mezzo dello stesso Caroto, venne a lui la ricerca del chiaroscuro sfumato.

* * *

Basterà un cenno di Gian Francesco Caroto[1] la maggior parte delle cui opere s'inoltra nel Cinquecento. La sua vita si stende dal 1470 al 1546. Nel 1514 si recò alla Corte di Monferrato; del 1515 è datato il quadro della raccolta Fontana a Torino, del '28 l'ancona di San Fermo Maggiore e del '31 la *Resurrezione di Lazzaro* nel palazzo arcivescovile a Verona, del '45 la *Sant'Orsola* di San Giovanni in Braida.

La *Madonna cucitrice* di Modena (fig. 531), la più antica opera di Francesco Caroto, ci mostra il pittore in forme liberalesche. Siede la Vergine all'ombra d'un albero di limoni in un paese rupestre, e il grosso bambino coi larghi lineamenti schiacciati le solleva sul capo il drappo bianco. Il tipo mantegnesco è più fedelmente ricercato dal Caroto che da

[1] Bibliografia recente su Gian Francesco Caroto: Avena (G.), *G. F. Caroto e Battista Zelotti alla Corte di Mantova*, in *L'Arte*, a. XV, 1912, fasc. III, pag. 205; Fiocco (G.), *Appunti d'arte veronese*, in *Madonna Verona*, a. VII, vol. III, fasc. 27; Frizzoni (G.), *La pala di G. F. Caroto nel duomo di Trento*, in *Arch. Trentino*, a. XXI, pag. 129; Gerola (G.), *Un prezioso affresco di Gianfrancesco Caroto*, in *Boll. d'Arte*, 1907, I, n. 7, pag. 1; Simeoni, *Nuovi documenti sui Caroto*, in *L'Arte*, VII, pag. 64; Vesme (A.), *Giovan Francesco Caroto alla corte di Monferrato*, in *Arch. stor. d. Arte*, 1895, pag. 33; Vignola (F. N.), *Il lago di Garda in un quadro di Gianfrancesco Caroto*, in *L'Eco del Garda*, 1907, I, n. 1; Id., *Il teatro romano di Mantova e due dipinti del Rinascimento*, in *Madonna Verona*, 1907, I, pag. 98.

Liberale, il quale fonde gli schemi padovani coi senesi; larghe fasce d'ombra induriscono i contorni, gli occhi sogguardano dalle asimmetriche palpebre ad arco, l'incisivo segno dei lineamenti e delle acciaccate pieghe avvicina sempre più quest'opera alle forme liberalesche, da cui derivano i grossi lineamenti e gli occhi sgranati del bimbo Giovanni.

L'*Adorazione di Gesù* del Museo Civico di Verona, con un brullo paese montuoso e una piccola *Crocefissione* nel fondo, traduce forme montagnesche prossime a quelle della finissima *Sacra Conversazione*, nella raccolta Gardner a Boston, ma senza la maestosa semplicità degli atteggiamenti, la vivacità dei putti, la ridente freschezza del paese.

Fig. 531 — Modena, Galleria Estense. G. F. Caroto: *Madonna cucitrice*. (Fotografia Anderson).

La composizione della *Madonna cucitrice* (fig. 532) è ripresa da Francesco Caroto più tardi, nel quadro dell'Accademia di Venezia, dove le forme, non più chiaroscurate a chiazze come nella prima Madonna, cominciano a prender la liscia superfice e la dolcezza convenzionale d'espressione, che, pur attraverso l'eccletismo dei modelli, renderà monotona l'opera del pittore. Tutte le asprezze di segno cadono; le punte si spianano; l'aureola, ne' suoi vitrei fili di luce, sembra una ragnatela; le pianticelle coi rami a vortice sono, con regolarità materiale, punteggiate di auree scintille. Una simile Madonna, col Bambino abbracciato al collo, nella Galleria di Monaco, è ancora più tarda, sfumata di chiaroscuro, come l'altra, copia dal Mantegna, nel Museo André a Parigi. Ma con questi quadri ci siamo già di troppo avanzati

nel Cinquecento, nel quale s'inoltrerà il Caroto, traducendo superficialmente le forme di Raffaello e, più ancora, di Leonardo, e meglio di Francesco Morone, mostrando le tendenze dell'arte veronese a un accostamento all'arte lombarda.

Citeremo soltanto il quadro della cattedrale di Trento, la *Vergine con quattro Santi e San Giovannino*, moroniano di forme, intenso di chiaroscuro, con uno studio di rotondità e mollezza di carni nel putto, che lo pone nel Cinquecento avanzato. È tra le migliori opere del maestro, il quale sembra qui rispecchiare un po' della forza del fratello Giovanni, e dà ardimento al pargolo Gesù benedicente coi neri occhi di fuoco.

Fig. 532. — Venezia, Galleria. G. F. Caroto: *Madonna cucitrice*. (Fotografia Anderson).

Con forme mantegnesche esordisce il suo maggior fratello, Giovanni,[1] nella pala d'altare della chiesa di San Polo a Verona (fig. 533), con la Vergine, i santi Pietro e Paolo adunati in un tempio ideato alla maniera vicentina e aperto su un fantastico sfondo di paese. Splendono le ricche stoffe che vestono la schematica figura di Maria sopra l'aureo sfavillante broccato del trono, e il putto si libra su un piede poggiato alla mano materna; i due Santi mantegneschi fan guardia, impugnando la spada Paolo, Pietro le poderose chiavi. Il volto della Vergine, lungo e quasi rettangolare,

[1] Bibliografia recente su Giovanni Caroto: Baron (B.), *Giovanni Caroto*, in *Burl. Mag.*, 1910, vol. XVIII; Biermann (Georg), *Verona*, Leipzig, Seemann, 1904; Simeoni, *Nuovi documenti sui Caroto*, in *L'Arte*, n. VII, pag. 64; Trecca (G.), *Giovanni Caroto*, in *Madonna Verona*, 1910, pag. 190.

Fig. 533 — Verona, San Polo.
Giovanni Caroto: Pala d'altare — (Fot. Anderson).

Fig. 534 — Verona, Battistero.
Giovanni Caroto: Pala d'altare — (Fot. Anderson).

il rigido atteggiamento, lo sguardo fuggente di sotto le palpebre, danno maestà e potenza alla rude figura, e per lo splendor dei broccati, i punti aurei che sfavillano nelle vesti della Madonna, il vario fantastico paese sopraelevato, il cielo con seriche marezzature, tutto il quadro dà l'impressione di una ricca stoffa trapunta.

Le forme si slargano, il chiaroscuro divien più robusto, profondo, il movimento dei panneggi nervoso e serpentino, nell'altra pala del battistero del duomo veronese (fig. 534). Non più in una chiesa si adunano le sacre figure, ma all'aperto, davanti al grande scenario fantastico del paese, con piccole luci che scoppiano qua e là tra l'ombra folta delle boscaglie, presso all'albero di limone tradizionale nell'arte veronese. Le pieghe del manto di Maria, a duri cordoni, corrono a zig zag, segnate da lampeggianti luci argentine, e all'ovale benagliesco della prima Vergine si sostituisce un ovale più largo e tondeggiante, moroniano. Guarda avanti a sè coi lucidi occhi sporgenti Santo Stefano, s'irrigidisce entro il ricco piviale il Santo vescovo, stringendo le labbra sottili improntate di volontà; e un'ombra piena di riflessi vela la bianca testa del divoto, pienamente cinquecentesca di forme: sopra il serio gruppo solenne, si aggirano a movimenti vorticosi le nubi.

Più raccolte sono le forme del quadro di Mezzane di Sotto, vicino a Verona: la Vergine seduta sopra un altare, all'ombra di un vecchio albero, coi Santi Caterina, raccolta, idealizzata, che fa sentire un primo influsso raffaellesco; e Paolo, che sembra intagliato sul cielo grigio. Davanti alla piattaforma dell'altare pregano i committenti, bellissime mezze figure, esempî della potenza ritrattistica dell'artista, come i *due coniugi in orazione* della Galleria di Verona (fig. 535), mirabili per forma e colore. Il velo che avvolge la donna, ampio, pesante, nei suoi toni d'argento con penombre azzurrastre, preannuncia le finezze coloristiche di Paolo Veronese.

L'arte veronese, tra la mantegnesca solenne risalente dalla reggia mantovana, la veneziana signorile umanissima, la vicentina spirante robustezza campagnuola, volle tener di tutte; e la gravità mantegnesca divenne pesantezza, la no-

Fig. 535 — Verona, Museo Civico.
Giovanni Caroto: *Adoratori.*

biltà veneziana ricchezza d'effetti, la forza del Montagna durezza. Dalle tre espressioni artistiche i Veronesi ricavarono quanto era meno intimo e originale. Dal Mantegna trassero i festoni di frutta, gli aranceti, le piante di cedro; della sculturale possanza preser la maschera, non comprendendo come sotto le marmoree immagini, in quel grande, spirasse l'amor dell'antico; e quando, negli ultimi anni, il Mantegna, si piegò al nuovo, s'intenerì, i Veronesi furon più

pronti a cogliere i fiori caduti dalle rudi mani incallite: Francesco Moroni rifece le carezze della madre alla tonda testa del bimbo, Girolamo dai Libri con accenti languidi ripetè gli angioli sonatori di Santa Maria in Organo.

Dei Veneziani i maestri di Verona preferirono Alvise Vivarini; ma, non accorgendosi che le forme del Muranese erano derivate da prototipi antonelliani, fecero stampe da stampe; e il Bonsignori, che primo le ricavò, servì a sua volta ad altre ristampe, sempre più logore, men definite e men salde. Al principio del Cinquecento, tutte le correnti che avevano affluito a Verona dettero incertezza alla pittura, e chi andava dietro al Mantegna, e chi tirava ancora le antiche linee perpendicolari di Jacopo Bellini, e chi si contorceva, come Liberale, tra le forme toscane e le mantegnesche, e chi continuava le forme paterne addolcendole, come fece Francesco Morone, prendendo a prestito dai compagni d'arte ora una figura ed ora un'altra, e chi infine, come Francesco Caroto, si preparava alla sua vita di camaleonte. A quell'arte provinciale, borghese, era naturale la ricerca di esteriori e facili effetti decorativi, essendo scarso il senso della forma e della linea. Le figure quasi mancano di contorni, le molli forme non hanno volume, le pieghe s'accartocciano, si arruffano, corrono a zig-zag, illuminate malamente dalla luce senza gradazioni. La incertezza dell'architettura compositiva e della struttura formale inclina i pittori veronesi a una ricerca di effetti non subordinata alla logica, come nei vicentini, non equilibrata. La luce solare diurna, in rapporto a Venezia e a Vicenza con gli esemplari antonelliani e toscani, si muta a Verona in luce crepuscolare, fantastica, senza le calcolate gradazioni, il fondamento dei criterî prospettici. Ma abbiamo già veduto, tra quelle incertezze, brillare in Giovanni Caroto i toni argentini che poi schiareranno il grande maestro innovatore, il maggiore rappresentante dell'arte veronese, Paolo Caliari.

VIII.

LA PITTURA LOMBARDA PRELEONARDESCA.

Bonifacio e Benedetto Bembo — Contemporanei di Bonifacio Bembo: Zanetto Bugatto, Gottardo Scotti, Leonardo Vidolenghi, Leonardo da Pavia — La decorazione della cappella Portinari in Sant'Eustorgio — Vincenzo Foppa — I maestri da Treviglio: il Butinone e lo Zenale — Ambrogio Bergognone da Fossano — Vincenzo Civerchio da Crema, Pier Francesco Sacchi — Seguaci del Bergognone: Ambrogio Bevilacqua, Giovanni della Chiesa, Albertino e Martino Piazza — Gli Zenoni da Vaprio, Giovanni Donato Montorfano.

La pittura lombarda nella seconda metà del Quattrocento trova fuori di Milano i suoi maestri.[1] Esauritasi l'arte signorile neo gotica e quella che s'era infiltrata di Toscana nell'opera degli Zavattari, spirò la nuova corrente da Brescia.

---

[1] Bibliografia recente, relativa alla pittura lombarda della seconda metà del Quattrocento: Beltrami (L.), Fumagalli e Sant'Ambrogio, *Reminiscenze di Storia ed Arte nel suburbio e nella città di Milano*, Milano, 1891; Beltrami (L.), *La cappella di San Pietro Martire presso la basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, in *Arch. storico dell'Arte*, 1892; Id., *Il castello di Milano, durante il dominio dei Visconti e degli Sforza*, Milano, 1894; Berenson (B.), *The North Italian Painters of the Renaissance*, London, 1908; Carotti (G.), *Gli affreschi dell' Oratorio dell'antico Collegio Castiglioni in Pavia*, in *Arch. st. dell'Arte*, serie II, anno II, 1897; Frizzoni (G.), *Exposition des Maîtres de l'Ecole lombarde à Londres*, in *Gaz. des B.-A.*, 1898; Id., *Ricordo d'insigni Artisti italiani a ricordo dell'incremento dato ai Musei di Milano dal direttore G. Bertini*, in *L'Arte*, 1899; Jacobsen (E.), *Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia*, in *Jahrb. d. k. pr. Kunsts.*, 1896; Lermolieff (Gio. Morelli), *Kunstkritische Studien ü. ital. Malerei*, Leipzig, 1890; II, id,. 1891; III (ed. Frizzoni), id., 1893; Malaguzzi (Fr.), *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano, 1902; Id., *Maestri minori lombardi del Quattrocento*, in *Rassegna d'Arte*, 1911; Id., *Ancora di Zanetto Bugatto e de' suoi soci*, in *Id.*, 1912; Id., *Nuovi affreschi lombardi del Quattrocento*, in *Id.*, 1914; Motta (Emilio), *L'Università dei pittori milanesi nel 1481*, in *Arch. Stor. Lomb.*, 1895; Pauli (G.), *Aufstellung von Gemälden der Lombardischen Schulen im Burlington Fine Arts Club (London)*,

Per molti segni si può supporre che facesse capo a Bonifacio e a Benedetto Bembo.

Nulla sappiamo di Benedetto Bembo, che firmò il polittico per il castello di Torrechiara[1] (fig. 536), racchiudente, entro caselle a intagli gotici, la Madonna circondata da angeli e da quattro Sante; nella predella, busti di Santi. Il segno è condotto con minuzia calligrafica, le pieghe sono sottili e perpendicolari, le vesti leggere, di velo, i lineamenti irregolari e come contratti da smorfie. Lavorando col fratello, Benedetto ne segue i metodi, serbando un certo preziosismo di forme e di atteggiamenti: la Vergine par che si succhi le labbra, il Bambino torce la grossa testa smorfiosamente, Caterina porta ambe le mani con le dita ripiegate alla stessa altezza sul petto, e s'inarca oscillante sulla ruota che le fa da predella. Come nel fratello Bonifacio, le forme sono illuminate da luci vitree, così che i veli sembran cristallini; i capelli, le rughe, i riccioli, cordoni di vetro; le aureole, specchi. Lo sforzo veristico, come di frequente nella pittura lombarda, appare in contrasto con la ricerca di grazia che rasenta l'affettazione.

Per Bonifacio Bembo abbondano i documenti del tempo. Nato probabilmente a Brescia, sin dall'anno 1447 rendeva servizî ai duchi di Milano, e dieci anni più tardi lavorava nel castello di Pavia e nel palazzo dell'Arrengo. Poco dopo dipingeva a Cremona la cappella dedicata ai santi Grisante e Daria, della quale restano i ritratti di Francesco Sforza e di Bianca Maria Visconti nella chiesa di Sant'Agostino. Nel 1468, ritornato a Pavia, attendeva a ornare la sala superiore del castello, insieme con Zenone di Vaprio, Giaco-

---

in *Zeitschr. f. bild. Kunst*, N. F.. X, 1898; Suida (W.), *Neue Studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des XV Jahrhunderts*, in *Rep. f. Kunstwissenschaft*, 1902; Id., *Studien der lombardischen Malerei des XV Jahrhunderts*, in *Monatshefte f. Kunstw.*, 1909.

[1] Venduta qualche anno fa, l'ancona passò nelle mani di Elia Volpi a Firenze.

Fig. 536 — Torrechiara (già nel Castello di). Benedetto Bembo: Polittico.

mino Vismara, Vincenzo Foppa e Zanetto Bugatto, dipingendola « tutta ad boschi cum cervi, davinij et altri animali... cum li cani tratti dal naturale... » e con molti ritratti della Corte sforzesca. Dopo il periodo 1469-71, di maggiore attività intorno alle pitture del castello, è richiamato ancora dal duca a Pavia il 19 febbraio e il 19 agosto del 1472 per la decorazione d'una cappella fuori di Vigevano; nell'anno seguente, per un'altra nel duomo milanese, e, nel 1474, per la continuazione delle decorazioni a Pavia nel castello. In quest'ultimo anno aveva accudito a pitture nella chiesa di « Madona Santa Maria de Caravajo », e ricevuto la cittadinanza milanese. Nel 1478 era ancora in vita.

Restano soltanto, di tutto il lavoro dell'artista che larga azione spiegò in Lombardia, i ritratti di Francesco Sforza e di Bianca Maria Visconti, sui pilastri laterali dell'altare dei santi Grisante e Daria in Sant'Agostino di Cremona, tanto guasti da non permetterci la conoscenza dello stile del maestro. Con sottigliezza calligrafica sono segnati i lineamenti, la bocca sottile, il naso a punta, gli occhietti a fior di pelle; rigide sono le vesti, a pieghe dure, tagliate di colpo nel basso.

La minuzia calligrafica dei Bembo si vede, nonostante lo sforzo plastico della forma, nella *Madonna in trono con angeli e un adoratore* (fig. 537) nel Museo di Cremona. Sotto un arco centinato siede la Vergine in un'altissima cattedra adorna di gotici pinnacoli; due angeli, in piedi sui bracciali del trono, l'adorano a braccia conserte; due altri, seduti a un piano superiore, suonano la mandola. Sopra il corpo di Maria, piatto nel manto di broccato, s'inturgida la grossa testa: la calligrafia del segno è spinta all'estremo nei ricami del manto, nelle piegoline parallele delle vesti degli angeli, nei contorni delle forme delineati a punta d'ago. Il profilo angoloso dell'adoratore, con le mani giunte, stecchite come nei ritratti di Sant'Agostino, si stampa sul fondo di broccato, confondendosi con i ricami del tessuto. Fili di

luce vitrea corrono sugli ornati del trono, sulle pieghe delle vesti e dei veli, sui profili, persino sulle unghie delle mani. Nel contrasto fra il segno sottilissimo dei lineamenti e le teste inturgidite dallo sforzo plastico, la modellatura si deforma: le gote della Vergine si gonfiano, il naso si torce, le labbra non si chiudono sulla boccuccia sporgente, la enorme fronte è convessa, gli occhietti sporgono a fior di pelle, il muscolo del labbro è spaccato. Ma già in questo quadro, dove non ancora scompaiono del tutto i ricordi gotici, l'arte lombarda prende il carattere plastico che verrà poi pienamente acquistando col Foppa. Nella colorazione è una prodigalità chiassosa di ori; il manto della Madonna è una lastra d'oro graffito; la tenda che copre il fondo, aprendosi sul davanti alla maniera d'un baldacchino gotico, riluce d'oro acceso; i risvolti son di verde dorato. Sul fondo verdognolo delle carni si stende il roseo delle guance; solo il volto del divoto è di color giallo scuro.

Su campo d'oro, egualmente graffito, spiccano anche nello stesso Museo i Santi Giorgio e Domenico (fig. 538-539), chiusi da una cornice ad arco acuto: Domenico con la testa a tondo rilievo sopra il corpo spianato, i calzari e lo scollo della tunica foggiati a punte gotiche, il ramo di giglio con le foglie uncinate, i lineamenti contornati da cordonature di luce, squadrati, le carni debolmente riflessate dall'oro del fondo, l'aureola vitrea, sottilmente raggiata. San Giorgio, figurato come un cavaliere del ciclo degli eroi, si presenta al pubblico tenendo una mano, disegnata in prospettiva, sull'elsa dello spadone, l'altra nel cinto aureo; un diadema di perle stringe i capelli cadenti in lingue serpentine; l'armatura angolosa è adorna di rotelle e di ornati a graffito; gli occhi sporgenti, lucidi, sembrano perle nere. Nell'autore di questi quadri si nota una tendenza stilistica tutta speciale, una visione in parte di superfice piana, in parte plastica, a rilievo, una forma costruita con uno strano sbalzo nella successione dei piani. La testa del San Giorgio, la mano

sull'elsa della spada, i bracciali, sporgono sul corpo piatto del Santo cavaliere, come la gonfia testa della Vergine sulla lamina aurea del manto. Nell'esecuzione è una minuzia ancor tutta primitiva: la stoffa aurea del fondo è graffita come per mezzo di punteggiature di spillo, e luci vitree brillano negli occhi, delineano ogni contorno.

Molto vicina a quest'opera, sebbene più arcaica di forma, è la pittura a fresco nell'abside di San Francesco di Brescia, la Madonna circondata da angeli in adorazione del Bambino. Vi si vede l'origine delle forme primitive del Foppa. Chiuse in una cornice ad arco inflesso, sopra un fondo di gigli e di rose, le schiere degli angeli con grosse teste, fronti convesse, nasetti irregolari e bocche schiuse, similissime a quelle della grossa Madonna del Museo cremonese, volano nell'aria seguendo l'arco della cornice e riunendosi sopra il capo di lei; in alto, sotto la centina, un angelo ne raccoglie due altri volanti nell'ombra delle larghe ali aperte, che chiudono con la loro ampia linea il quadro. Nonostante la rotondità delle teste, la pittura serba caratteri dell'arte gotica nella prima metà del Quattrocento: il manto bianco a larghe orlature gira in sinuose curve intorno allaMadonnina orante, in contemplazione del figliuolo, su quel tappeto di fiori; le braccia sono brevi, le piccole mani atrofiche, i gesti variati a stento, il contorno del nudo bambino segnato da un grosso tratto nero, gli occhietti di smalto, immobili. Il senso naturalistico, e, potrebbe dirsi, pratico, dell'arte lombarda, muove qui gli angeli a sciogliersi dai loro gesti di adorazione: i più vicini al bambino si comunicano le loro impressioni; un altro appoggia una mano alla spalla del compagno, che lo precede volgendosi a parlare a quello che lo segue; uno muove con forza le dita sulla lunga tuba.[1]

Tra i compagni di Bonifacio Bembo abbiamo incontrato

[1] Lo sviluppo dell'arte dei Bembo si può osservare nella *Madonna* della raccolta Tucher a Vienna, notevole per il maggior equilibrio della forma e per la cattedra toscana a nicchia (V. riprod. in *Guida*, op. cit. nei *Monatsheften*, pag. 482).

Fig. 538.
Cremona, Museo. B. Bembo (?):
San Giorgio.

Fig. 537.
Cremona, Museo Ala Ponzoni. Bonf. Bembo (?):
Madonna.

Fig. 539.
Cremona, Museo. B. Bembo (?):
San Domenico.

Zanetto Bugatto, specialmente insigne ne' ritratti, È ricordo di lui per la prima volta il 18 agosto 1458, a proposito d'un paio di barde; poi il 30 ottobre dell'anno stesso, per la composizione di trionfi per il duomo. Un ritratto d'Ippolita, figlia di Francesco Sforza, gli fu allogato nel 1460; e la duchessa Bianca Maria, ch'ebbe caro il pittore fin da giovinetto, lo mandò in quell'anno a Bruxelles per compiervi la sua educazione. Tornato nel 1463, fu adoprato dalla corte milanese specie nella pittura di ritratti, sino al 1476, anno in cui morì. Allora il duca ricorse a Antonello da Messina, per sostituire il « pittore quale retraseva dal naturale in singulare perfectione ». Al celebrato ritrattista furono attribuiti senza fondamento un trittico del Museo di Bruxelles della scuola di Roggero van der Weyden, e due ritratti di Francesco Sforza e di sua moglie nell'archivio capitolare di Monza, biancastri, duri di contorno, con qualche riflesso di forme bembiane, benchè meno calligrafici e minuziosi nei segni de' lineamenti. Nulla de' caratteri fiamminghi dell'educazione di Zanetto Bugatto, nulla insomma per la conoscenza del pittore.

Aiuto nel 1472 di Zanetto Bugatto e di Bonifacio Bembo fu Gottardo Scotti, per la decorazione della chiesetta di Santa Maria delle Grazie, consistente all'interno in una *Resurrezione*, in una *Madonna col Bambino adorata dalla duchessa Bona*, e in molte figure di Santi; all'esterno, nella facciata, in una *Vergine con angioli*. Nel 1457-1458 aveva eseguito la pittura di archi trionfali; nel 1467 una *Maestà* per il duomo di Milano. Sua opera firmata è il trittico del Museo Poldi Pezzoli a Milano, rappresentante, nel mezzo, la *Madonna della Misericordia;* ai lati, l'*Annunciazione*, *San Sebastiano* e *San Nicolò di Bari* e l'*Epifania*. In quest'opera, tenue e sbiancata di colore, si vedono ancora le forme degli Zavattari, nella regolarità e minuzia con cui sono segnati i lineamenti della Vergine, come nel modo di stendere il colore a chiazze sulle guance e di tracciar le pieghette della veste; ma nei ritratti degli adoratori e nelle

storie, con ombre scure che si proiettano sui volti allungati, appare evidente l'affinità coi Bembo.

Forme più schiettamente bembiane presenta Leonardo Vidolenghi, che lavorò a cominciare dalla metà del XV secolo e visse oltre il 1500. Rimane di lui un frammento di pittura a fresco nella chiesa del Carmine a Pavia, firmato: *Leonardus de Guidolengis de Marzano pinxit 1463*. Ai lati della Vergine col Bambino stanno due Santi, ai piedi del trono, un divoto. Dura di contorni, con figure di forme rudi, grossolane, opache negli occhi, grosse e deformi nel collo, con adunche dita, visi lunghi, quasi rettangolari, la rozza pittura dimostra però uno sforzo di seguire il nuovo nel gonfiare i muscoli del nudo bambino e cercar larghi e rilevati partiti di pieghe.

D'un pittore pavese, Leonardo da Pavia, ci rimane un'opericciola nel palazzo Bianco a Genova, datata 1466, debolissima di modellatura, cinerea di colore, con figure dai visi tondi, incantati.

Tra le maggiori manifestazioni della pittura settentrionale nel Quattrocento è la decorazione della cappella Portinari, in Sant' Eustorgio a Milano, opera d'artista lombardo educato in Toscana. La cappella, iniziata da Michelozzo nel 1462, fu compiuta nel 1468, quando l'architetto era assente da Milano. Com'aveva divisata la decorazione del tamburo con la *Danza degli Angioli*, il maestro toscano si occupò probabilmente del pittore che doveva ornare i pennacchi coi Dottori della Chiesa e i lunettoni con le storie di San Pietro Martire. Chi fosse non è noto, ma la scelta dovette cadere sopra un artista non ignaro de' progressi pittorici di Firenze. [1]

---

[1] Il Lomazzo (*Trattato della Pittura*, 1584), indicò, come autore delle decorazioni della cappella, « Vincenzo Civerchio, cognominato il Vecchio »; e Gaspare Bugati († 1583) nella cronaca ms. del suo monastero di Sant'Eustorgio, notò: « 1466. In questo tempo Pigeilo Portinaro, nobile fiorentino favorito molto dal principe Sforza, fece fare egli ancora la cappella del capo di San Pietro

Si vedono i quattro Dottori della Chiesa entro i pennacchi degli archi reggenti il tamburo, sfondati in prospettiva alla maniera toscana, circondati da membrature a finti conci bianchi e scuri, a seconda dell'alternarsi dei bianchi e neri nelle architetture del Brunellesco e di Michelozzo. Non sfondano le figure ne' pennacchi come agli Eremitani a Padova, dove i pittori, disegnati grandi occhi di finestre, li fecero apparire nella prospettiva interna d'una stanza; ma invece stanno come nella strombatura profonda d'una finestra, ornata a grandi liste chiare e scure o a cassettoni marmorei, coordinandosi così all'architettura secondo i principî toscani. Sotto i medaglioni sfondati vi sono angeli reggistemmi, con ali aperte inarcate lungo le cornici di essi, e, negli spazî vuoti rimasti in alto, girari di foglie alla classica, semplici e gran-

---

Martire... di eccellente architettura e pittura. Il pittore fu Vincenzo Vecchio in quell'età raro.. Finita di tutto ponto l'anno '68 ».

Le due indicazioni del Lomazzo e del Bugati derivarono probabilmente insieme da una fonte comune; e la indeterminatezza di questa è segnata da quel *Vincenzo il Vecchio* o *Vincenzo Civerchio, cognominato il Vecchio*, perchè Vincenzo Foppa e Vincenzo Civerchio non ebbero quel soprannome, nè ebbero a distinguersi da un Vincenzo juniore. Aggiungiamo che il Caffi nella sua descrizione della cappella (in *Arch. stor. lomb.*, XIII, 1886) suppose partecipe alla pittura delle storie di San Pietro Martire, « un altro pittore bresciano Bartolomeo da Prato, fino ad oggi ignorato, del quale è memoria in alcune carte del nostro Archivio ducale, che ce lo danno a conoscere per favorito singularmente da Pigello Portinari, il quale lo tenne presso di sè fino alla sua morte accaduta nell'anno 1468 ». La supposizione fu ripetuta dal Beltrami (in *Arch. stor. dell'Arte*, 1892) e dal Malaguzzi (*I pittori lombardi*, op. cit.). Foulkes e Majocchi cercarono d'identificare Bartolomeo da Prato con Bartolomeo Caylina o Bartolomeo Bresciano, cognato del Foppa; ma tanto sforzo s'era reso necessario dalle parole del Caffi che fece dei due maestri Bartolomeo da Prato e Bartolomeo Bresciano il « pittore bresciano Bartolomeo da Prato ». L'errore trovò seguaci; e il Malaguzzi intitolò un capitolo del suo libro: *Bartolomeo da Prato detto Bresciano*. Di Bartolomeo da Prato sappiamo che dipinse barde, per maestro Pizino da Perugia; che il « quondam Pigello Portinari era curioso di farli del bene », e che, per questo, il pittore scriveva al duca di Milano, del quale il Portinari era favorito, dicendogli che « per la morte del sopra scritto Domino Pigello meritatamente gli doveria fare del bene come gli faceva quello ». Da questi documenti si ricava che il fondatore della cappella di Sant'Eustorgio, Pigello Portinari, ebbe caro il pittore Bartolomeo da Prato, un pittore toscano, che potrebbe aver lavorato nella cappella di Sant'Eustorgio, ove le forme toscane si rendono evidenti.

diosi, come si potrebbero vedere ne' rilievi di Urbano da Cortona. Gregorio (fig. 540), poggiata la guancia alla mano, volge in ascolto della colomba il grasso viso naturalistico; argenteo alla luce, Agostino (fig. 541) aggrotta le sopracciglia, meditando sul testo sacro, che tiene aperto sopra le ginocchia; Ambrogio (fig. 542), vecchione dalla candida barba rigonfia e le grosse labbra sensuali, si piega sotto quel fornice stringendo in una mano il flagello; Girolamo (fig. 543), seduto sopra uno sgabello, si disegna curvo tra i curvi fasci di pieghe. Le carni dei quattro angioli reggistemmi hanno l'uniforme tono biancastro tipico dell'arte lombarda, diafano, talvolta argentato.

In uno de' sottarchi è rappresentata l'*Annunciazione* (fig. 544): Maria a destra sotto un'edicola retta da alti pilastrini scanalati, con archi a conci bianchi e neri; l'Arcangelo a sinistra, davanti una minore edicoletta retta da lunghi fusti di colonnine: le due edicole sono riunite da una parete, sulla quale s'aprono due tondi con entro busti romani di schietta forma toscana, e da una lunga terrazza, limitata da balaustre. Atteggiamento e forma della figura di Maria dimostrano senz'incertezze l'educazione toscana dell'artista. In alto appare l'Eterno in un alone di cherubi, accompagnato da due gruppi di angioletti affaccendati nel canto o in curiosa contemplazione dell'Arcangelo Gabriele.

La Vergine dell'*Assunzione*, a riscontro dell'*Annunciata* (fig. 545), si eleva in una ghirlanda di piccole forme angeliche, sopra il paese che, fiancheggiato nel primo piano da rupi ancora uncinate e goticizzanti, si spiana nel fondo in un fiume solcato di barche e cinto di colline tonde, uniformi, piantate d'alberi alla maniera del Pesellino. È una visione di vaporosi lilla, di rosei, di bianchi, di tenero verde nelle vesti leggere degli angeli stretti intorno alla Vergine, il cui manto bianco s'avvalla per segnar le forme similmente ad Alessio Baldovinetti. Gli Apostoli, alcuni come venerandi Seniori, tutti gravi e solenni, stanno nel davanti, all'impo-

statura dell'arco, e ne accompagnan la curva con la genuflessione.

Le forme toscane si vedono ancora chiaramente nel paese del *Supplizio di San Pietro Martire* (fig. 546), sebbene gli alberi allineati nel davanti serbino una reminiscenza gotica; e più nelle teste, costruite con saldezza, lumeggiate con forza, specialmente quella del manigoldo che sta per calare un fendente sul capo del Santo. Lo stesso si nota nell'altra scena del miracolo di *San Pietro Martire* (fig. 547). Sotto un voltone a zone alternate di mattoni e di pietre, si adunano i familiari intorno al ferito; dietro al voltone, a sinistra, un giovane in farsetto si affaccia dal poggiolo davanti alla porta della dimora adorna del timpano messo di moda in Toscana. Di là dal palazzo se ne innalza un altro col cornicione retto da mensole; tra i due palazzi una porta coronata di merli ghibellini con feritoie s'apre sulla campagna. Questo assiepamento di edificî entro breve spazio ci mostra tuttavia come il pittore s'accordasse all'architettura di Michelozzo, coi molti particolari non lombardi. Non meno della struttura delle figure e degli edificî, l'illuminazione rivela l'influsso toscano: la luce bianchiccia del cielo schiara gli stipiti delle finestre, striscia, alternandosi con ombre calde, sulle pareti delle case, e via via si attenua sotto l'arcone. Il giovane ferito, col volto quadro preso un po' di scorcio, il giovinetto affacciato al poggiolo, con la testa rotonda del Pesellino, il Santo preso di profilo, rappresentato come a bassorilievo sui marmi del fondo, e le vesti con pieghe lunghe, bipartite, raggiate, divise da solchi d'ombra a distanze regolari, tolgono ogni dubbio che ci troviamo davanti a un traduttore di forme toscane, inesperto ancora a costruire certi particolari di forma, ad esempio le mani, sempre gonfie o inerti, mentre sa architettare la figura umana e dare all'edificio il valore stesso di questa, ottenerne l'importanza con effetti anche illusionistici.

Fig. 540 — Milano, Cappella Portinari in Sant'Eustorgio. Anonimo maestro: *San Gregorio.*

Fig. 541 — Milano, Cappella Portinari in Sant'Eustorgio. Anonimo maestro: *Sant'Agostino.*

Degli stessi caratteri l'anonimo artista improntò la scena della *Predicazione di San Pietro Martire* (fig. 548), ideando un complicato sfondo architettonico, aprendo, dietro arcate in stile toscano, la veduta d'un alto palazzo severo di mattoni sopra un loggiato, e d'una strada recinta da mura, dietro cui si vede un angolo di casa con una ciminiera bianca sul cielo biancheggiante. Sopra un pergamo di legno a quadrettature predica il Santo, avviluppato d'ombra, profilandosi sullo spigolo d'un vecchio palazzo; sulla scaletta che conduce al pergamo, un frate seduto legge in un libro; a' piedi della scala, sopra una panca di legno, tre gentiluomini ascoltano, in basso si stringe il gruppo delle ascoltatrici sedute a terra, circondate da una siepe d'uomini. Vario il chiaroscuro per l'addensarsi delle ombre strisciate e punteggiate dalla luce; potente la determinazione caratteristica della forma nei tre gentiluomini seduti a' piedi del pergamo. Nella massa del popolo, serrata, mal distanziata in prospettiva, ridotta nel fondo a una sfilata di teste che a fatica trovan modo di allinearsi negli spazî vuoti, è disegnato con ampiezza e intuizione di forma il busto eretto d'una donzella vista per il dorso; e chiude il gruppo femminile una vecchia incurvata, assorta, con le braccia puntate sulle ginocchia. Nella schiera degli uomini si nota uno drappeggiato all'antica, col braccio girato sotto il manto, come si vede nei dipinti di Masaccio nella cappella Brancacci a Firenze. La vantata abilità ritrattistica dei maestri lombardi trova affermazione nello studio fisionomico di alcune di quelle teste, in una di vecchia nel gruppo delle donne, nelle altre dei gentiluomini seduti a' piè del pergamo, in quella di giovane a destra, col lungo naso, le guance rientranti, la bocca chiusa, che sembra commentare entro di sè le parole del frate standone con piglio altezzoso in ascolto.

Nella scena del *Miracolo dell'Ostia* (fig. 549), l'architettura è semplificata. Dietro le grandi arcate del tiburio, in una

Fig. 542 — Milano, Cappella Portinari in Sant'Eustorgio.
Anonimo maestro: *Sant'Ambrogio.*

Fig. 543 — Milano, Cappella Portinari in Sant'Eustorgio.
Anonimo maestro: *San Girolamo.*

forma che ricorda quella della loggia di San Paolo a Firenze, quando non si consideri la sperticata lunghezza delle colonne, ancor gotica, vedonsi succedere le vôlte di altre cappelle absidate. Dinanzi all'altare il Santo presenta l'ostia tenendola fra le dita, mentre nella nicchia appare la diavolessa col diavolino in braccio. Un uomo dal rude volto, dalle braccia mal attaccate al busto, muove a un gesto di sorpresa la mano appoggiata all'altare; un altro leva il volto barbuto, gli occhi brillanti nell'ombra; un vecchio dal profilo dantesco sembra irrigidito dalla sorpresa; un ultimo spettatore, col volto mirabilmente squadrato e illuminato a chiazze, gli occhi intorbidati dallo spavento, la bocca contorta, tremante, si volge inorridito a guardare. Solo nella pittura fiorentina potrebbe trovare un riscontro questa mobilissima testa, coi suoi contorni quadri e le sue chiazze d'ombra. Un gentiluomo, fasciato nel manto che si aggira in regolari pieghe a raggi, sta per rientrare nella porticina della sagrestia, fuggendo, ma sempre con la dignità di atteggiamenti e il movimento sobrio che si nota in tutte le scene per eredità masaccesca: di potente effetto è quel volto nell'ombra e il gran manto nero sullo sfondo biancheggiante dei marmi. Un uomo seduto sopra il recinto marmoreo che chiude l'altare, curvo in un gesto d'orrore, compie la scena, animando con la sua massa statuaria lo spazio vuoto. Per queste pitture, come per l'architettura e gli stucchi policromi, la cappella di Sant'Eustorgio è opera capitale nell'arte lombarda del Quattrocento. Sul fondamento architettonico di Michelozzo, scultori e pittori sentirono e spiegarono il rinnovamento che spirava di Toscana. Tra i marmi bianchi e neri dei finti edificî, ridono i colori nella loro tenuità, nella primaverile freschezza delle loro tinte col predominio del rosa. La Vergine, che nella rotondità infantile e pura del volto ricorda le forme di Masolino, ascende tra gli angioli variopinti vestiti di velo, sotto la magica ghirlanda di alate fanciulle che, lungo il tamburo della cupola, intrecciano danze.

* * *

Vincenzo Foppa,[1] cui si attribuirono le pitture di Sant'Eustorgio, nacque circa il 1427 a Brescia, e lasciò un primo ricordo di pittore nel quadro del 1456 all'Accademia Carrara di Bergamo. Lavorò a Pavia in quell'anno, quindi nel '58, avendo a compagno Paolo de Calino pittore bre-

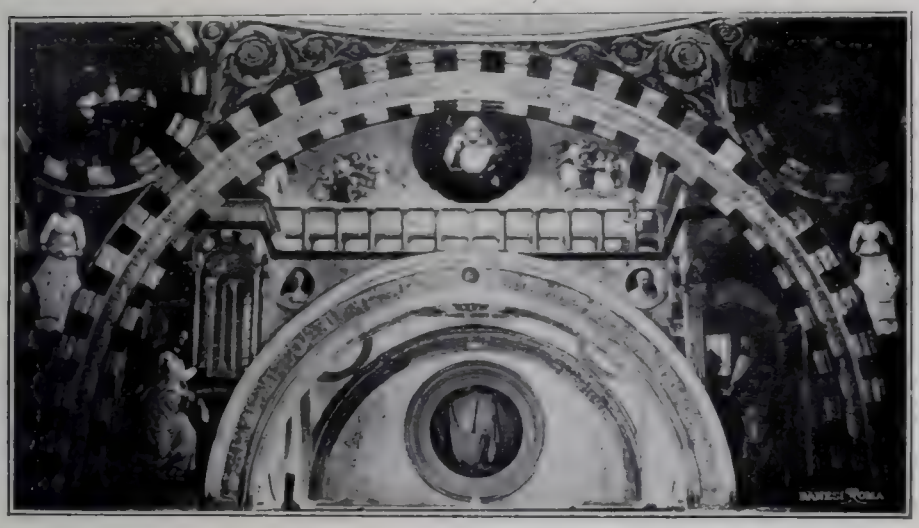

Fig. 544 — Milano, Cappella Portinari in Sant'Eustorgio.
Anonimo maestro: L'*Annunciazione*.

sciano; nel '61 fu chiamato a Genova per dipingere nella cappella di San Giovanni in Duomo, e ritornò nel 1462 a Pavia, ove frescò nella chiesa del Carmine e in quella di San Tommaso. Ma di questi saggi dell'attività giovanile del Foppa nulla rimane.

Nel 1462 fu chiamato a Milano da Francesco Sforza per dipingere una Madonna; nell'anno seguente il duca stesso lo invitò a recarsi da lui con la Madonna « fornita o non fornita che sia », e a partir subito da Pavia, « perchè

[1] Sul Foppa cfr. la completa monografia di Constance Jocelyn Ffoulkes a. Rodolfo Majocchi: *Vincenzo Foppa of Brescia*, London, 1909. Cfr. pure la recensione di questo libro per Frizzoni, in *L'Arte*, 1909.

te volemo adoperar in altre nostre cose » (probabilmente negli affreschi dell'Ospedal Maggiore di Milano). A un tempo il Foppa dipinse nel Banco Mediceo di questa città un affresco rappresentante la *Giustizia di Trajano*. Ma le maggiori prove dell'attività del maestro bresciano vanno dal 1465 al 1473, per la Certosa di Pavia, per una chiesa di Monza, per Santa Maria Maddalena di Brescia.

Nel periodo 1473-1477 Vincenzo Foppa lavorò, con alcuni compagni, la grande ancona per la cappella del Castello e gli affreschi di San Giacomo di Pavia. A Brescia eseguì l'immagine del Beato Simonino di Trento e gli affreschi della cappella Averoldi al Carmine; a Bergamo l'ancona d'altare per Santa Maria delle Grazie, trasportata nella Galleria di Brera a Milano. Nel periodo 1478-1489 il Foppa tornò a Genova, nel 1483 a Pavia, nel 1485 a Milano per dipingere affreschi in Santa Maria di Brera e, tra gli altri, il celebratissimo del San Sebastiano, in una composizione che poi svolse nel quadro rappresentante lo stesso Santo, ora nel Museo del Castello. Circa il 1481-87, nella chiesa francescana di Santa Maria del Giardino, lavorò anche i due affreschi coi Santi Giov. Battista e Francesco, oggi trasportati in quel Museo. Nel 1489-90 operò in Liguria, ove lasciò l'ancona per Manfredo Fornari a Savona, l'altra in Santa Maria di Castello della stessa città. Divenuto nel 1490 pittore ufficiale del Comune di Brescia, lavorò nella Loggetta di questa città, ma nel 1495 fu dimesso dall'ufficio. Dipinse quindi una pala d'altare per Santa Maria Guattini di Pavia, e molte altre cose, oggi disperse per le gallerie d'Europa. Morì circa il 1515.

Il primo quadro del Foppa, già nella collezione Noseda a Milano (fig. 550), ora in quella del Berenson a Settignano, ci mostra il massimo rappresentante dell'arte preleonardesca in Lombardia, interprete delle forme bembiane, con quella lieve traccia del permanere della tradizione gotica che si è notata nell'affresco di San Francesco di Brescia.

Come nelle composizioni neo-gotiche della prima metà del Quattrocento, la Vergine siede fra gli alberi, circondata dagli angeli che intorno a lei levano inni di gloria. Ma l'austero spirito del Foppa al giardino gaio di fiori e di uccelli sostituisce un tratto di terreno erboso, chiuso da una siepe campestre e da due gruppi d'alberi scuri, solenni, sul cielo biancheggiante. Ogni elemento prende carattere plastico nella semplice composizione; il profilo della

Fig. 545 — Milano, Cappella Portinari in Sant'Eustorgio.
Anonimo maestro: L'*Assunzione*.

Madonna pensosa, con la grossa testa dei Bembo sul corpo gracile, e quello di due angioletti soavissimi hanno nitidezza di bassorilievo; la disposizione dei gruppi nello stretto spazio è calcolata con intenti plastici estranei all'arte veronese, dalla quale si volle far discendere lo stile del maestro lombardo. Di questo carattere plastico abbiamo già trovato traccia in quel ciclo di opere che si raggruppa intorno al nome di Bonifacio Bembo, ma non è più nel Foppa quel contrasto tra visioni di superfice e di rilievo: non solo le tonde teste ricciute degli angeli, ma anche i loro brevi corpi si arrotondano e le pieghe delle vesti sacerdotali prendono corpo. Le ombre cupe dei Bembo sfio-

rano le teste chine di tre cantorini che formano gruppo, e quello nel mezzo, in vesti scure, poggia amorevolmente le mani sulle spalle dei due piccoli compagni biancovestiti, che chinan la testa riunendo le mani sulla copertina del libro delle laudi: seguono così nei loro movimenti l'ampia curva della siepe che chiude la scena, e il libriccino con le pagine aperte riempie la nicchia lasciata dai loro corpi. Molte inesperienze giovanili sono nell'opericciola deliziosa: il braccio destro di Maria è breve e stecchito; le aureole, grevi, di metallo, sfuggono giù dalle teste degli angeli per l'inabilità a segnarle in prospettiva; ma il valente maestro lombardo non supererà mai la grazia raggiunta in questa primitiva, silenziosa e grave composizione, che trova riscontri nell'arte di altre regioni dell'Italia settentrionale durante il primo Quattrocento, e mostra tutta la differenza di spirito tra la pittura lombarda e quella del Veneto. Mentre lo spirito gotico sembra lasciare nella scultura lombarda una traccia profonda per tutto il Quattrocento, contribuendo a darle l'irrequietezza di linee e la profusione di ornati che le son proprie, già col Foppa la pittura prende un carattere serio e grave, sobrio nella ricerca degli effetti.

Nel 1456 egli dipinse la *Crocefissione* di Bergamo (fig. 551), strana mescolanza di forme gotiche e di forme del Rinascimento. I tre crocefissi appaiono dietro una porta in stile nuovo, retta però da colonne coi capitelli corinzî a foglie ancora accartocciate; due medaglioni con busti d'imperatori adornano i pennacchi dell'arco. Il paese è brullo e deserto, con due ali di rotonde montagnole e Gerusalemme in lontananza, sotto il cielo scuro rotto da brevi luci fredde, repentine, tra macchie di alberetti eseguiti a stampa e una fila di cipressi allineati, tutti uguali, tutti nello stesso modo lumeggiati, come si vedono nelle pitture del primo Quattrocento; ma il senso di massa appare già sviluppato nella distribuzione degli elementi. Ancor primitivi sono i mezzi dei quali egli dispone per tradurre la forma sviluppata del

Fig. 546 — Milano, Cappella Portinari in Sant'Eustorgio.
Anonimo maestro: *Supplizio di San Pietro Martire.*

Fig. 547 — Milano, Cappella Portinari in Sant'Eustorgio.
Anonimo maestro: *Miracolo di San Pietro Martire.*

Rinascimento. Volendo dar rilievo alla colonna, per la irrazionale distribuzione della luce, tuttora calligrafica, taglia a spigoli il tronco che vorrebbe essere cilindrico o disegna come slogato il gran piede del ladrone che si contorce sulla croce. Nonostante queste incertezze, lo stile del Foppa mostra lo sviluppo dei principî del Bembo, lo studio del rilievo nelle due croci rotonde dei ladroni e nelle forme plastiche dei tre crocefissi, schiarati da belle luci acquee sul cielo plumbeo lampeggiante.

La forma plastica tende sempre più a definirsi nello stile del Foppa, tanto che, dipingendo la *Madonna* del Castello di Milano (fig. 552), egli abbandona la concezione pittorica per darci un'anconetta finta a bassorilievo di terracotta policroma. La Vergine, sullo sfondo azzurro pallido che dà risalto alle sue carni brunastre, si affaccia a una finestra tenendo in una mano un libro socchiuso e cingendo con l'altra il putto benedicente. Per aumentare l'impressione del rilievo, l'artista fa che la grossa testa piegata di lei sopravanzi l'altezza del cornicione sporgendo lievemente nel vuoto, e lo sbuffo angoloso e spezzettato del manto, a sinistra, venga a riempire il vano della finestra. Nella traduzione del concetto plastico non mancano incongruenze, come sempre avviene nel Foppa: il forte rilievo della grave testa di Maria, con le grosse palpebre, le guance rigonfie, le tumide labbra, è ottenuto con larghezza di fattura, mentre le pieghe delle vesti, a frequenti acciaccature metalliche, son lumeggiate sottilmente, calligraficamente, con luci auree. Le mani, al solito, non hanno costruzione, la forma appare qua e là deficente; ma non manca una certa grandezza severa alla figura della Vergine, e i colori, specialmente il rosso smaltato della veste di Maria, sono fra i più belli che abbia usato il Foppa; la modellatura comincia a prendere maggiore sensibilità per i leggeri incavi che s'affondano negli angoli del naso e della bocca, come sotto gli occhi velati d'un chiarore languido che spicca fra le carni brune.

Fig. 548 — Milano, Cappella Portinari in Sant'Eustorgio.
Anonimo maestro: La *Predicazione del Santo.*

Fig. 549 — Milano, Cappella Portinari in Sant'Eustorgio.
Anonimo maestro: *Miracolo dell'Ostia.*

Dopo aver dipinto in forma ben più rude la sculturale Madonna di Berlino, eseguì l'altra della collezione Berenson (fig. 553), con lo stesso squadro allungato di volto, ma senza più la grossolana ossatura sporgente e le pesanti ombre. Luci fantastiche accendono a una a una le maglie della

Fig. 550 — Settignano. Collezione Berenson. Foppa: *Madonna e angeli.* (Fotografia Anderson).

tenda, traendone scintille come da una rete intessuta di fili d'acciaio, e brillano sulle lettere delle orlature delle vesti, nell'aureola raggiata del Bimbo e ne' suoi ricci lucenti. Il dominio dell'alta fronte della Vergine, scoperta, dai grossi capelli appena ondulati e pettinati semplicemente all'indietro, dà forza di pensiero al volto, e i gravi occhi chini, la tumida bocca rotonda, i lineamenti austeri, squadrati, rispec-

Fig. 551 — Bergamo, Accademia Carrara. Foppa: La *Crocefissione*.
(Fotografia Anderson).

chiano un tranquillo senso di maternità, che conferisce alla figura grandezza morale e una luce di purezza e di grazia

Fig. 552 — Milano, Museo del Castello. Foppa: *Madonna.*
(Fotografia Anderson).

rarissime nell'arte del Foppa. Il Bambino, sempre freddo e insignificante, prende vitalità: i grandi occhi opachi si vol-

gono allo spettatore e una mano irrequieta scherza con un piedino, abbozzando così il movimento dal quale trarrà una mirabile linea di composizione Andrea Solario.

Anteriore è la *Madonna* nella raccolta del marchese Tri-

Fig. 553 — Settignano, Collezione Berenson. Foppa: *Madonna.*

vulzio (fig. 554), delineata sul fondo a leggero bassorilievo, simile nel tipo alla Madonna Noseda, ma più sottilmente profilata, e con le pieghe spezzate, acciaccate, lumeggiate a fili d'oro, quali abbiamo veduto nell'altra del Museo del Castello. Il contorno è duro, incisivo, come cesellato in una placchetta di metallo; il lungo ovoide mostra un rapporto col tipo femminile delle pitture di Sant'Eustorgio. Il senso

delle proporzioni è imperfetto: il grosso Bambino si allunga, si allunga, per giungere ad abbracciare il collo della madre, e in quello stiracchiamento della forma perde il rilievo; rotonda è invece la testa con le guance gonfie e gli occhi pieni di vita, larghi, opachi, similissimi a quelli del Bambino lattante nell'anconetta Berenson.

Pesante e fosca di chiaroscuro, l'altra *Madonna* nella collezione Johnson siede in un paese sprizzato di piccole luci, sul fondo d'una tenda di broccato a larghe stampiglie. Chiusa in sè, senza tenerezza, la madre popolana, dai lineamenti marcati, la testa greve, rotonda, porge il seno al Bambino, tutto lumeggiato di biacca nelle vesti e nella testa dagli occhi attoniti, coperta dai capelli come da una cuffia.

Affine al Cristo crocefisso dell'Accademia di Bergamo, ma più tardo, come dimostra lo sviluppo formale, è il *Cristo sul sarcofago* (fig. 555) della collezione Conway in Addlington Castle, vicino a Maidstone, grave, severo, coi grossi, austeri lineamenti sbiancati dalla luce che archeggia l'ossatura degli zigomi, accentua la sporgenza del labbro inferiore, dà battiti di vita alle palpebre nel cavo d'ombra delle fonde occhiaie. La struttura del volto rivela lo studio della massa, nella rotondità dello zigomo, nella forma massiccia del naso, nelle tumide labbra, nel mento pesante, nel solido labbro inferiore. La forma sculturale del corpo è piatta, a bassorilievo, dura e arcaica negli ampi contorni angolosi, nel segno delle costole tuttora primitivo, perfino nel materiale sfolgorar di raggi aghiformi intorno alla figura.

Semplicissima nelle sobrie linee la funebre rappresentazione; composto, con le braccia in croce, il cadavere severo, crucciato, chiuso tra le lance lievemente incline e i flagelli appesi al braccio trasversale della croce: stanno a guardia del sepolcro squallido e solitario gli strumenti di morte. Ideando la composizione, il Foppa non uscì dalla tradizionale forma toscana della *Messa di San Gregorio*, ma la semplificò, riducendo la moltitudine dei simboli del sup-

plizio e servendosene come cornice decorativa della sacra figura.

Nel 1475, Vincenzo Foppa dipinse il polittico per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Bergamo (fig. 556), ora nella

Fig. 554 — Milano, Collezione Trivulzio.
Foppa: *Madonna* — (Fot. Anderson).

Galleria di Brera: la Vergine in trono fra angeli, circondata da otto Santi, entro caselle, distribuiti in due ordini. Sopra la cattedra, a tasselli marmorei, gira in un bell'arco la vôlta adorna di grandi ottagoni stellati, presi di prospettiva; l'architettura si stringe intorno alle figure, ingrandita ancora dall'orlo del baldacchino che proietta l'ombra

sullo schienale del trono, aumentando l'impressione della profondità. Come nelle pale d'altare diffuse nel Veneto, consacrate ormai dalla tradizione, gli angeli intorno alla Vergine si dispongono in due piani: sul basamento del trono, i due sonatori; in piedi, sopra i bracciali di esso, gli altri due che incoronano la Regina del cielo. Ma null'altro che l'imitazione del modulo compositivo pierfrancescano potrebbe accostare la pala foppesca all'arte veneta. Nel suo gesto fermo, con la mano poggiata sul libro di preghiere, che sembra di pietra, la Vergine prende aspetto monumentale; le forme sono sempre le stesse, plastiche, a forte rilievo; le carni hanno il tono grigiastro comune a quasi tutti i lombardi preleonardeschi, ma si accentua la tendenza, già notata in alcune Madonne, alla sensibilità della modellatura, ottenuta a forza di chiaroscuro, e la grazia sfiora le gravi figure del Foppa. Si determina sempre più un metodo di chiaroscurare affine a quello che si vedrà nelle opere dei leonardeschi e dello stesso Leonardo. Una vaga espressione di sorriso per la prima volta traluce dal volto pesante e rotondo della Vergine; una nuova dolcezza schiara le teste dei fanciulli che la incoronano, tenendo in mano rami di giglio; uno dei suonatori che, per la testa grossa sul piccolo corpo, ricorda le forme primitive del Foppa, si abbandona con tutta l'anima all'onda musicale, e tenerissimo è il gesto del bimbo che allunga una mano a pizzicar le corde della mandola e vagamente sorride, chinando la testa in ascolto del suono. Attraverso un loggiato istile Rinascimento, si vedono gli otto Santi nelle ali del polittico: i quattro in alto (figg. 557-558), presi leggermente di sotto in su, hanno per sfondo un'aurea stoffa adorna di grandi ricami geometrici; i quattro in basso, il cielo aperto dietro la finestra e una bella campagna con limpidi specchi d'acque e collinette boscose, che ricordano le rive ticinesi. Guardano fisso gli occhi immoti di Antonio, che avanza con fermezza, stringendo le labbra; l'ombra vela quelli del giovane Vincenzo; come

un eroe delle cronache figurate nella sua maglia stampata di gigli, si presenta ai fedeli Alessandro col suo stendardo gigliato; e il materialismo della figura contrasta con la monumentale grandiosità di Girolamo, assorto nella lettura, fermo con una mano sopra la testa del leone rampante,

Fig. 555 — Addlington Castle, presso Maidstone, Collezione Conway. Foppa: *Cristo morto* — (Fot. Loud).

che ingrandisce e solidifica la base del severo vegliardo. La raffinatezza nuova del Foppa, il suo sentimento rinnovato del chiaroscuro, meglio appaiono nella Santa Chiara, il cui manto forma partiti di pieghe larghe, sculturali: sbattimenti di luce variano la superfice del volto, e un solco di essa striscia dal cavo dell'occhio, come se l'acqueo chiarore dell'iride annebbiata si riflettesse nell'ombra del

volto. Con lo stesso metodo son lumeggiati San Bonaventura, raccolto nella lettura del sacro testo, e San Luigi di Tolosa, la testa del quale, emaciata, delicatissima nei solchi del patimento segnati a forza di sbattimenti di luce ed ombra, esprime una segreta amarezza e il languore dello spirito.

Il color delle carni è più biancastro di quello che suole usare il Foppa, nella predella già della collezione Vittadini, ora appartenente alla Galleria di Brera, con scene della vita di Maria divise da pilastrini adorni di grottesche, e narrate con un naturalismo pieno d'ingenuità popolare. Gabriele che annuncia il verbo a Maria, fanciulletto dalla grossa testa ricciuta, cammina impacciato dalla veste sacerdotale simile a un largo camiciotto; una vecchia comare, con le mani incrociate sul grembiule bianco, s'affaccia curiosa sull'uscio a guardar Maria che abbraccia Elisabetta; il bue e l'asino si affannano a scaldare Gesù nella sua rozza culla. Splende il colore, tutto avvivato da lumeggiature; e un tentativo di composizione decorativa è nella *Fuga in Egitto*, ideata ancora sull'antica trama: la Vergine alta nell'ampio manto avvolgente, lo sfondo di grandi palme, l'angelo condottiero, forzato nello studio di stilizzazione del movimento. Le ombre ritornano calde, la forma è più chiaroscurata, nei due angeli piangenti, inginocchiati in un paese brullo, nero, sul cielo invaso da bagliori tempestosi, e bilancianti su una spalla, tra le ali aperte, l'asta con lo stendardo e la lancia con la spugna, in modo da ottenere una linea decorativa affine a quella nel *Cristo sul sarcofago*.

Tra le opere più belle della piena maturità dell'arte foppesca è il quadro rappresentante la *Vergine col Bambino e il piccolo Giovanni*, nella collezione Frizzoni a Milano. Lo spazio, come sempre nel Foppa, è molto ristretto fra il parapetto da cui si sporge la Vergine e il fondo della stanza con una finestruola adorna d'un vaso di fiori, così da formare una semplice inquadratura architettonica al gruppo sacro. Pensosa e grave, piegando la testa raggentilita e mu-

Fig. 556 — Milano, Galleria di Brera.
Foppa: Parte mediana della pala di S. M. delle Grazie di Bergamo
(Fotografia Anderson).

tata di squadro, Maria sfoglia distrattamente le pagine del libro, mentre il pargolo Gesù, seduto sopra un cuscino, si stringe avidamente al seno un mazzetto di ciliege e rimane con l'altra mano sospesa sopra il paniere, in quella fermezza di gesto che entra spesso nelle opere del Foppa e aumenta l'impressione plastica della forma. Mentre il piccino stende così la mano a proteggere i frutti, la testa ricciuta del bimbo Giovanni, plasmata con pienezza di rilievo nel bronzo, con gli occhi opachi, annebbiati, fra le taglienti palpebre in luce, simili a quelle dei lombardi leonardeschi, sbuca di sotto una pesante cortina e rivolge la parola a Gesù. Qualche ricciolo lieve si stacca dai capelli ondulati della Vergine sulle tempie, l'orlo metallico del manto si apre intorno al collo ad ampio quadrangolo, rassodando il contorno della figura; le mani sono modellate con maggiore studio del solito, essendo sforzato il rilievo delle dita aggranchite, rigonfie; splendono le cristalline ciliege nel cestello, e han luccicori di seta i capelli di Giovanni, nel cui volto luci e ombre determinano con forza il rilievo di ogni lineamento. Un calda ombra vellutata invade le pareti e il soffitto della stanza, e piove sopra il plastico gruppo.

A questo tempo, in cui il Foppa raggiunge la pienezza della sua espressione artistica, risale anche il piccolo *San Girolamo* dell'Accademia Carrara (fig. 559), inginocchiato davanti al Crocefisso filettato di luci mobilissime. Dall'ombra della roccia si stacca con forza la figura del vecchio, col robusto petto anelante, la fronte potente, bipartita da un solco, la testa leonina. Quasi a monocromato, il quadro prende vita dalla luce lunare che scorre in tremuli fili sulle sgretolature della roccia, nelle nuvolette a gomitolo, sulle fibre del legno, si concentra più viva nel ruscello che sfugge rapido come una massa di liquido argento, e batte in pieno, con riflessi di seta, sopra il leone; dà infine la mobilità placida delle lievi increspature dell'acqua al suolo roccioso, segnato a larghe onde.

Fig. 557 — Milano, Galleria di Brera.
Foppa: Parte della pala suddetta — (Fot. Brogi).

Fig. 558 — Milano, Galleria di Brera.
Foppa: Parte della pala suddetta — (Fot. Brogi).

Nobilissimo, raffinato dalla visione di Bramante, è l'*Ecce Homo* della collezione Cheramy a Parigi (fig. 560), con le mani appena incrociate sul petto, le pieghe della tunica disposte ad arte, semplici, decorative, i bei capelli di seta intorno al volto allungato e sofferente, in cui la dolcezza dei chiari occhi dolorosi contrasta con l'energica espressione delle labbra sporgenti. Lieve è il movimento delle mani, lieve quello dei luminosi capelli; raccolta in sè la figura, dolcissimo il chiaroscuro per lo sgranarsi delle ombre calde che sembran riflesse dal fondo vellutato.

Sotto il dominio dell'arte bramantesca, Vincenzo Foppa dipinse anche l'affresco ora a Brera: la *Vergine col Bambino e i due San Giovanni* (fig. 561), chiaro e diafano di colore. In piedi, dietro un parapetto adorno d'un ricco tappeto, sotto un arco sfuggente in prospettiva, la Vergine presenta al popolo il Bambino; ai lati, i Santi, inginocchiati sul cornicione, compiono come statue la linea dell'edificio. Architettura e figure prendono così una stessa funzione, e l'idea architettonica, bramantesca, dà l'intonazione alla pittura; il colore diviene biancastro, sottilmente disteso, lievemente lumeggiato.

Lo stesso concetto architettonico informa il *Martirio di San Sebastiano* (fig. 562), altro affresco della Pinacoteca di Brera. Sotto un arco sfuggente in prospettiva, con medaglioncini simili a monete nei pennacchi, si appostano i saettatori dalle teste squadrate, ricciute, scorciate alla maniera di Bramante. Con libertà nuova di concetto, l'artista ha messo la figura del martire fuor del centro, parte delle membrature dell'edificio, secondo la forma bramantesca adottata nell'affresco della Madonna col Bambino e i due San Giovanni. Nel campo della struttura formale, il Foppa, come generalmente i Lombardi, mostra anche qui la debolezza d'uno stile d'imitazione non bene assimilato: il movimento non ha forza; le manchevolezze prospettiche, specialmente nel disegno della figura, balzano all'occhio.

Il colore monotono del San Sebastiano di Brera prende artificiosi riflessi bramantineschi negli arcieri dell'altro *Martirio di San Sebastiano*, nel Museo del Castello (fig. 563).

Fig. 559 — Bergamo, Accademia Carrara.
Foppa: *San Girolamo* — (Fotografia Anderson).

con uno sfondo più vario, popolato di case, smaltato di pianticelle dalle foglie a stampa, picchiettate di luce in modo ancora primitivo. Qua e là appare qualche traccia di mantegnismo, come l'arco in rovina, impostato però sopra un complicato basamento marmoreo, e un arciere col volto preso di scorcio in modo affine a quello d'una figura del Mantegna nel *Mar-*

tirio di San Cristoforo. Ma son ricordi incerti, soffocati dalle diverse tendenze dell'arte del Foppa, il quale in quest'opera va declinando per l'abbandono delle forme semplici

Fig. 560 — Parigi, Collezione Cheramy.
Foppa: *Ecce Homo.*

che davano alle sue composizioni un aspetto di gravità solenne. Vuote di forma, gonfie, con le braccia inerti, mal scorciate nel movimento, alterate dallo sforzo dei muscoli, sono le figure dei saettatori; i chiari e gli scuri si staccano troppo vivamente, e la luce non si diffonde secondo le leggi

di gradazione prospettica nel paese inorganico; con minuzia arcaistica son punteggiate di borchie le maglie dei saettatori.

La predella del polittico di Santa Maria di Castello a Savona, dipinto in collaborazione col Brea nel 1489, mostra come il Foppa, al limitare dell'ultimo decennio del Quattrocento, ancora si attenesse a forme arcaiche. Gli alberi, che

Fig. 561 — Milano: Galleria di Brera.
Foppa: Affresco — (Fotografia Anderson).

sembrano affacciarsi alle finestre della sala di Erode, son disegnati con la minuzia calligrafica del primo Quattrocento; le figure dalle teste grosse, punteggiate dalla luce, si muovono impacciate, goffamente; le colonnine serbano nella loro sottigliezza una traccia di ricordi gotici, e la scena è composta con quell'ingenuo spirito narrativo che poteva vedersi nell'arte della prima metà del Quattrocento. Con tutti questi icordi arcaici contrasta lo sforzo della modellatura, ancor

più evidente nell'*Adorazione de' Magi* per le grosse forme atticciate del putto, i brutti cavalli che ingombrano lo spazio.

Da un gruppo in terracotta Vincenzo Foppa trasse probabilmente la concezione della *Pietà* nel Museo di Berlino, fosca di chiaroscuro, col gruppo delle donne adunate nell'ombra del sepolcro e la pesante massa della città nello sfondo che, al solito, non si allontana. Maddalena urlante, con le braccia aperte e le due liste dei capelli spioventi, è figurata nella forma ormai tradizionale ai gruppi di terracotta policroma.

La forma del Foppa, nel momento in cui dalla sua arte dovette scaturire l'arte dolcissima del Borgognone, appare chiaramente nell'*Adorazione de' Magi* della National Gallery, in un paese piantato d'alberi e di edificî turriti. La rude vigorìa dei volti foppeschi lascia il posto a una più mite espressione nella Vergine, con gli occhi dolcemente ombreggiati, nel buon vecchio re dai capelli di seta e la veste di broccato a disegni minuti e calligrafici, ancora quali abbiam visto nella Madonna cremonese del Bembo. Il più giovane dei re, col viso affilato, accarezzato dalla penombra, porge i doni a Giuseppe, non curvo vecchierello, ma gentiluomo nel vigore dell'età; e il corteo è dipinto, come dovevano essere le scene di cacce e di feste nel castello di Pavia, compiute dal Foppa e da altri minori artisti lombardi in aiuto del Bembo. Un moretto allaccia il calzare a uno dei re, un paggio sferza il grosso cavallo bianco; chiudono il corteo due gentiluomini col falco in pugno. Sempre infantile è la veduta del paese, col riflesso dei cespugli nell'acqua troppo definito, segnato pazientemente, gli arbusti con le foglie a mazzetti punteggiate di luci, le pecorelle che mal si tengono in piedi sul dolce pendìo della collinetta.

Massimo rappresentante dell'arte lombarda preleonardesca, Vincenzo Foppa sviluppa lo stile dei Bembo e quello degli affreschi di Sant'Eustorgio, accostandosi al

concetto toscano della forma ben più che a quello mantegnesco. Il colore grigiastro delle carni smorza l'effetto dei vivi colori dei marmi e delle stoffe, ne spegne la gaiezza; i violenti sbalzi del chiaroscuro forzano la modellatura per

Fig. 562 — Milano, Galleria di Brera.
Foppa: Affresco — (Fotografia Anderson).

ottenere il rilievo plastico, che il Foppa, fin da principio, avanti di conoscer l'arte bramantesca, cerca di accentuare col variar dei piani negli sfondi architettonici, così come si era veduto nella cappella di Sant'Eustorgio. Come nell'arte toscana della corrente masaccesca, ad ogni elemento del volto umano è dato valore di massa: il *Cristo sopra il sarcofago* ne

è un efficacissimo esempio. Rimane più a lungo arcaica la struttura dei corpi: il trattamento del nudo, nel torso di *Cristo morto*, e ancora, ben più tardi, nel San Girolamo di Bergamo, non si svincolano dall'eredità della struttura trecentesca. La forma plastica del Foppa serba però tutte le debolezze delle maniere d'arte riflessa: intende, così sulle generali, l'effetto del rilievo, ma non sa architettar la figura umana e il paese con il sicuro fondamento scientifico, divenuto tradizionale in Toscana. Così, pur ispirandosi a Bramante, egli non rinnova il sistema di colorazione sulle basi pierfrancescane; e continua fino all'ultimo a sprizzar di puntolini luminosi i suoi alberetti, a servirsi dei piccoli, disseminati riflessi. Ma il suo stile mette salde radici in Lombardia, e il pittore grave, severo, pratico, buon lombardo, cerca di rinnovarsi di continuo; giunge a raffinatezze nell'*Ecce Homo* di Parigi, traduce in rilievo le composizioni, avviva talora le sue figure dalle massicce teste rotonde di leggere carezzevoli luci, pari a riflessi di chiaror lunare sopra superficî brunite.

* * *

Contemporanei del Foppa furono due maestri di Treviglio, Bernardino Butinone e Bernardo Zenale di Martino.[1] Il Butinone, figlio di Jacopo da Treviglio, si presenta per la prima volta nell'ancona della Galleria di Brera a Milano, con la data probabile del 1454, e in un documento del 1467 per

[1] Bibliografia recente sui due maestri da Treviglio: Beltrami (L.), *La Cappella Grifo nella chiesa di San Pietro in Gessate a Milano*, in *La Perseveranza*, 27 e 28 maggio 1901, 28 maggio 1902; Berenson (B.), *North Ital. Painters*, 1907; Cook (H.), in *Burlington Mag.*, IV e V, 1904; Ffoulkes (C. J.) a. Majocchi, vol. cit.; Logan, in *Revue arch.*, V, 1905; Malaguzzi Valeri (Fr.), *Pittori lombardi*, 1902; Id., in *Rassegna d'Arte*, I, 1901; III, 1903; IV, 1904; VII, 1905; Seidlitz (Wold. v.), *Ges. Stud. z. Kunstgesch. Festgabe f. Ant. Springer*, Leipzig, 1885; Id., *Zenale e Butinone*, in *L'Arte*, 1903; Suida (W.), recensione del libro sudd. del Malaguzzi, in *Repertorium f. Kunstw.*, 1902, XXV, pag. 332: Id., in *Monatshefte f. Kstw.*, II, 1909, pag. 406 e segg.

la pittura della pala dell'altar maggiore in Santa Maria delle Grazie a Milano, nella quale Gaspare Vimercati, capitano delle soldatesche degli Sforza, era figurato ginocchioni co' suoi davanti alla Madonna. Nel 1484 Butinone e Zenale

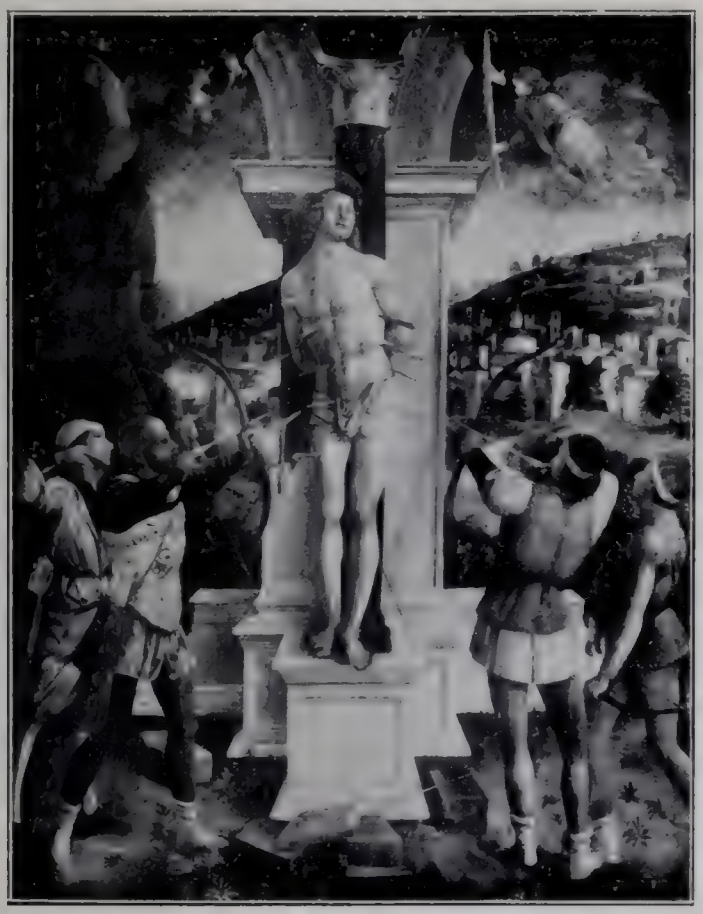

Fig. 563 — Milano, Museo del Castello.
Foppa: *Martirio di San Sebastiano*
(Fotografia Anderson).

lavorano nella chiesa del Carmine, pure in Milano; nel 1485 ricevono l'allogazione della grande ancona per la chiesa parrocchiale di San Martino di Treviglio; nel 1489 circa frescano la cappella Griffi a San Pietro in Gessate; nel 1490 adornano il castello di Porta Giovia che s'apparecchiava

per le nozze di Ludovico il Moro con Beatrice d'Este. Dopo il 1507 mancano notizie del Butinone, non del suo compagno di lavoro, lo Zenale, morto novantenne nel 1526.

Con stile rude, e con lignea colorazione delle carni, il Butinone si presenta nella *Madonna tra i Santi Bernardino e Vincenzo* (fig. 564), ora nella Pinacoteca di Brera (1454): le figure son racchiuse entro nicchie marmoree che, prive di sfondo, si riducono a una semplice variazione delle lisce caselle dei polittici. Costruito in forma mantegnesca, il trono della Vergine nella curva sinuosa della mensola e dei bracciali ricorda i delfini del Crivelli e di Cosmè Tura, la maniera crivellesca nell'apice conchigliata del seggio, nell'acutezza del profilo e nelle pieghe di San Bernardino, nei contorni delle figure come segnati a fil di ferro, nelle mani della Vergine, angolose, con dita sottili e un po' aggranchite. Con la solita ricerca di raffinatezze nello studio del particolare, il pittore illumina il velo diafano che cinge i fianchi del legnoso bambino, orla d'un filo metallico lucente il manto della Vergine, fa pendere dalla nicchia del trono una collana di perle trasparenti, inconsistenti, come bolle di sapone. Così cercava di adornare le sue grossolane e nerastre figure, mettendo ogni cura paziente e manieristica nella sottigliezza dei particolari.

Lo stesso stile è nel tondo della Pinacoteca di Parma (fig. 565), *San Girolamo*. Lignea la figura, con le lucide anella dei capelli e della barba, l'orecchio dai contorni tormentati, la modellatura del volto ossuta, l'espressione rude, accigliata, in contrasto col gesto prezioso delle angolose mani, coi tendini tesi, il dorso piatto, le nocche tonde. La bruna colorazione delle carni, scaldate da una vampa, risalta sul fondo. Altri due tondi, nella collezione Noseda, coi busti di Sant'Agostino e di Sant'Ambrogio, appartenevano indubbiamente alla stessa opera; la distribuzione delle luci non è razionale, e a stento il chiaroscuro definisce la forma; le gotiche curve del manto e della persona di Agostino

contrastano col modellato plastico della testa e del libro; grottesca è la figura di Ambrogio, come fasciata dal manto e dalla lignea veste che forma sul braccio rigide pieghe convenzionali. Vi è in tutto una manchevolezza formale e

Fig. 564 — Milano, Galleria di Brera. Butinone: Trittico. (Fotografia Alinari).

un'illogicità che di continuo appariranno nello stile del maestro lombardo.

Il marmo con le variegature fioccose che si notano nel medaglione parmense, e il partito di pieghe che s'inarcano sul parapetto in quell'opera, tornano similissimi nel *Cristo morto* (fig. 566) del Museo di Berlino, il quale si abbandona di peso tra le braccia della madre vacillante, mentre il segaligno Giovanni, di spiccati e materiali lineamenti, ne sorregge il braccio.

Le pieghe del manto di Maria hanno strizzature mantegnesche; tra le nubi bizzarre, a nastri arrotolati, di maniera arcaistica, si affacciano due grosse teste d'angeli.

Tracce di mantegnismo sono evidenti nella *Battaglia* della Galleria Borromeo a Milano (fig. 567), nelle figure dai torsi simili a grossi tronchi squadrati a colpi di scure, senza rotondità. Lignee sono le rocce con filettature di luce e grotte d'ombra, dalle quali balzano uomini armati plasmati a forza di sfrangiature luminose. Tutto rivela la mano del Butinone: la tinta cadaverica delle carni, le lumeggiature a cordoni serpeggianti, i rossi opachi, le mani con nocche tonde quasi lucidi sassolini, le guizzanti pieghe delle vesti leggere, come di velo, la città nel fondo con costruzioni definite alla maniera foppesca, il segno delle acque dilaganti e basse, simile a quello delle fibrille del legno.

Fig. 565 — Parma, Galleria.
Butinone: *S. Girolamo* — (Fot. Anderson).

Gli elementi mantegneschi di questo quadro si rivedono chiaramente nella pala firmata *Bernardinus Betinonus de Trevilio pinxit*, ad Isolabella sul Lago Maggiore (fig. 568), con un apparato decorativo veramente lombardo, affine a quello dell'Omodeo, e con lo sfoggio di ornati, che si ridurrà a trine d'oro, preziose, nei fondi della pala di Treviglio. Il tempio, in cui siede la Vergine tra Santi e angeli, è la sfarzosa sala del trono; un fregio con scene mitologiche, tutto a figurine condotte con pochi fili di luce, orna il cornicione; due monete bronzee, invece dei mantegneschi medaglioni, riempiono i pennacchi degli archi adorni d'intrecciature;

da una campanula pendono grosse file di perle su ognuna delle colonne. In contrasto con la profusione dei marmi e con la straricca ornamentazione di ogni particolare sono le pareti del tempio, che, per amor di varietà e di minuzie calligrafiche, il pittore ha imaginato a mattoni, qua e là spezzati o sporgenti, con un criterio affine a quello adottato talvolta da Carlo Crivelli. Dimenticati i ruvidi selvaggi aspetti, egli trova una grazia, una vivezza rappresentativa gustosissima, perfettamente intonata alla leggerezza della decorazione a ricamo. Il colore è uniforme, biancastro, penetrato ugualmente dalla luce; il segno dei lineamenti, ottenuto quasi con un filo metallico, ricorda i seguaci del Mantegna, come la stilizzazione del corpo di Santa Giustina, ovoidale e assottigliato, fa pensare a certe forme dell'arte ferrarese.

Fig. 566 — Berlino, Friedrich Museum.
Butinone: *Cristo morto.*
(Fot. Hanfstaengl).

A Treviglio, insieme con lo Zenale, il Butinone dipinse la grande ancona del duomo, ponendo la Vergine e i Santi (fig. 569) sopra un lussureggiante sfondo color di rame, composto d'intrecciature di disegno fantastico, mobili, piene di vita. Su quel fondo s'intagliano la Vergine col suo bimbo paffuto, i due tozzi angioletti adoranti, gli altri due angeli, foschi di colore, col volto illuminato da riverberi, sollevanti

la corona sopra il capo di Maria, e quelli foppeschi, seduti sui gradini del trono. Le forme del Butinone, scostandosi dal Mantegna per avvicinarsi al Foppa, si appiattiscono, s'attaccano fosche sulla luminosa colorazione del fondo. Dietro un balconcino di ferro battuto appaiono tre Santi, Giovanni, Stefano e un giovane martire, due dei quali disposti in prospettiva mantegnesca (fig. 570), secondo la ideazione della pala di San Zeno. Meglio si vede lo studio del grande modello nei Santi Paolo, Antonio e Sebastiano,

Fig. 567 — Milano, Galleria Borromeo. Butinone: *Battaglia.* (Fotografia Alinari).

nell'ordine superiore (fig. 571), sotto un sontuoso porticato adorno di mantegneschi encarpi, ed anche nell'altro campo dov'è figurato *San Martino che divide il mantello* (fig. 572).

Appartengono al Butinone la *Resurrezione di Cristo* (fig. 573), e la *Natività* (fig. 574), nella predella, con figure dalle carni cineree, luci stillanti come fili d'acqua giù per le rocce, larghe teste quadrate, nubi a nastri svolazzanti. Il fregio del tempietto rovinato nella *Natività* è condotto con la stessa tecnica di quello del quadro dell'Isolabella, e c'è in questa scena l'ingenua comicità di quel quadro.

Nei due Santi vescovi dell'Ambrosiana, Bonaventura e Ludovico di Tolosa (figg. 575-576), il Butinone, conservando il contorno ovoidale che aveva dato ai Santi dipinti

nella chiesa delle Grazie, cercando per la prima volta di nobilitare la forma, taglia regolari i lineamenti delle giovanili figure, ne ingentilisce l'espressione. Al solito, le carni son

Fig. 568 — Isolabella, Castello. Butinone: Anconetta.
(Fotografia Alinari).

bruno-cenerognole sul fondo verdastro; ma gli effetti smaglianti di colore, suggeritigli, forse quando dipingeva la gran pala di Treviglio, dall'esempio dello Zenale, qui si spengono, e i ricami d'oro son lumeggiati senza troppo risalto sul manto rosso scuro. Anche nel frammento di polittico della collezione Dowdeswell, con due Santi disposti in

modo simile agli sportelli della pala di Treviglio, si nota l'ingentilirsi della forma del Butinone, specie nel San Lorenzo da' lineamenti d'insolita morbidezza e gli occhi chiari, dolcissimi, come offuscati da un umido velo.

Non ci tratteniamo sugli affreschi quasi distrutti della chiesa di San Pietro in Gessate a Milano, compiuti in collaborazione con lo Zenale e rivelanti qualche rapporto con le pitture di Sant'Eustorgio. Rappresentano i fatti della vita di Sant'Ambrogio proconsole e arcivescovo, figurato in atto di predicare, di benedire, di battezzare, di giudicare i rei. Le varie storie son divise da rocce scaglionate, costrutte in alto in forma di strani torracchioni, e da vedutine, angoli di Milano; sulla cima s'innalza un tempio in puro stile del Rinascimento; una zona di ritratti a mezzo busto cinge in basso l'affresco. Sarebbe ardua la distinzione fra le due mani, dati i guasti delle pitture: forse al Butinone appartiene in generale la parte inferiore, ove la struttura delle figure è più debole, i tipi sono più volgari, il segno è più minuzioso, e il rilievo delle teste è ottenuto con l'intensità dei bianchi sulle parti più sporgenti. Ma anche qui appare in parte la mano del suo maggior collaboratore, che chiaramente scorgesi in alcuni gruppi di figure della zona più alta, per la dignità degli aspetti, le pieghe dei panneggi composte, solide, sapientemente costrutte. Un frammento meglio conservato, un giustiziato sospeso per una corda, nella superficialità della struttura e in quel che di sgangherato, carattere quasi comune delle opere del Butinone, mostra ad evidenza la mano di questo maestro.

La *Madonna con angeli* della collezione Scotti a Milano (fig. 577), fra le ultime opere dell'artista, reca un riflesso della smagliante decorazione di Treviglio. Anteriore a queste ultime opere, e più foppesca, è la *Madonna col Bambino* nella Pinacoteca di Milano (fig. 578), in piedi al davanzale della finestra, in atto di sfogliare le grosse pagine di un libro. Mai il Butinone si è accostato al Foppa come in

Fig. 569 — Treviglio, Cattedrale.
Butinone: Parte di polittico, *Madonna* — (Fot. Anderson).

Fig. 570 — Treviglio, Cattedrale.
Butinone: Parte di polittico, *Tre Santi* — (Fot. Anderson).

questo quadro, forzando la modellatura dei lineamenti con lo sporger degli occhi di sotto le palpebre e delle grosse labbra, e dando forte risalto alle bronzee figure nel vano scuro della finestra.

Collaborò nella pala di Treviglio lo Zenale, di cui si conoscono poche opere. Come socio al Butinone s'incontra negli anni 1484, '85, '89, '90; solo, nel '94, intento a dipingere per i confratelli della Passione un'ancona d'altare, oggi presso l'ingresso dell'antica sagrestia de' monaci di Sant'Ambrogio; e di nuovo solo, nel 1501, frescante le figure dei dodici Apostoli, nella cupola di Santa Maria presso San Celso, le quali non condusse a fine per la poca soddisfazione avutane da' committenti. Non lo troviam più se non con mutato mestiere. Architetto del Duomo milanese nel 1519, tre anni dopo sostituì nella sovrintendenza l'Omodeo allora venuto meno; e nel 1526 si recò a Bergamo per dar consigli sulla costruzione dell'abside e del coro di Santa Maria Maggiore.

Affine al Butinone giovane, e come lui dipendente dalla scuola padovana, ci appare il valente artista nel trittico della chiesa di Sant'Ambrogio a Milano (fig. 579), con gli scomparti divisi da pilastrelli adorni di bella decorazione floreale a bassorilievo. Il trono della Vergine è molto più semplice di quelli del suo collaboratore, e maggior dolcezza ha la Madre, che tocca anche qui con una certa affettazione di grazia la mano del Bambino, non con la grossa testa a cerchio del Butinone e la sua comicità, bensì tutto rotondetto, proporzionato, con le guance paffute, la testina seria senza sorriso. Nella figura di San Girolamo benedicente, l'affinità con la Santa Giustina del quadro di casa Borromeo balza all'occhio per le corte proporzioni del corpo fusiforme, con le vesti legate intorno alle gambe così da formare uno stretto piedistallo in forma di calice alla persona ovoidale. Qui però il mantegnismo più che nel Butinone pare abbia una strana affinità con quello dei Ferraresi:

Fig. 571 — Treviglio, Cattedrale.
Butinone: Parte della pala, *Santi Gio. Batt., Paolo, Antonio*
(Fotografia Anderson).

Fig. 572 — Treviglio, Cattedrale.
Butinone: Parte della pala, *San Martino.*
(Fotografia Anderson).

le vesti, come di lamina di ferro battuto, in multiple pieghe, fan correre il nostro pensiero a Cosmè o a Marco Zoppo. E più che nel Butinone è caratterizzata la figura del Santo

Fig. 573 — Treviglio, Cattedrale. Butinone: Parte di predella, la *Resurrezione.* (Fotografia Anderson).

dal volto incartapecorito, gli occhi cerchiati, un piccolo cavo d'ombra che s'approfonda sotto lo zigomo, la barba a liste fiammanti, raggiate.

Molto più tardi, lo Zenale dipinse il quadro della colle-

Fig. 574 — Treviglio Cattedrale. Butinone: Parte di predella, il *Presepe.* (Fotografia Anderson).

zione Frizzoni a Bergamo (fig. 580), *San Michele Arcangelo e un Santo vescovo che presenta un divoto:* bell'opera per la delicatezza della testa di Michele con la disposizione decorativa dei capelli svolazzanti in ciocche uncinate, mobili

Figg. 575 e 576 — Milano, Galleria Ambrosiana.
Butinone: *Santi Ludovico e Bonaventura.*

Fig. 577. — Milano, Collezione del Duca Scotti.
Bartolomeo: *Madonna* — (Fot. Anderson).

come lingue di fiamma, e la saldezza dignitosa delle altre due figure, coi lineamenti ancora sottilmente contornati del segno bembiano, e le pieghe eseguite con sapiente larghezza di fattura. Soltanto la parte inferiore dell'Arcangelo, che avventa la lunghissima spada nella bocca dell'orrido mostro, è debol-

Fig. 578 — Milano, Galleria di Brera.
Butinone: *Madonna* — (Fotografia Anderson).

mente costruita, e gli ampî svolazzi della veste mal s'adattano all'architettura del fondo.

Bernardo di Martino dà piena nozione del proprio valore nell'ancona di Treviglio, con i due Santi presso San Pietro (fig. 581), dipinto evidentemente dal Butinone. Il contrasto tra queste figure dimostra tutta la differenza di stile dei due compagni di lavoro. Si torce sul lungo collo la testa quadrata di Pietro, con l'aperta bocca ghignante, i capelli raccolti

nel solito strano ciuffetto sulla fronte, gli occhi sbarrati, le vesti marmoree. Questa figura, grossolana, pesante, rilevata, non si connette con il sontuoso sfondo, anzi stona con esso, mentre, addossati ai pilastri, dipinti con sobrio rilievo, gli altri due Santi animano la decorazione e ne fanno parte. Han radici nel suolo le salde gambe coperte di ferro del giovane

Fig. 579 — Milano, Sant'Ambrogio. Zenale: Trittico.

cavaliere, fermo sulla pesante asta dello stendardo; e le volute dello stendardo attorte danno slancio alla linea del fondo; i lucidi capelli, a fiammee lingue dardeggianti, son disposti con profonda arte decorativa; i ricami del corsetto di seta, come quelli del ricco piviale del vescovo e le perline che smaltano la mitra, hanno la loro ragion d'essere negli ornati del fondo; la voluta arricciata, dentata, punteggiata del pastorale adorno d'una testa di drago, è la natural continuazione dei fregi floreali degli archi. A questo grande

merito di aver inteso, come non seppe il Butinone, il carattere decorativo dell'ancona e di aver subordinato ogni particolare di forma allo stile dell'ornamentazione, lo Zenale aggiunse la forza di caratterizzatore, dipingendo, o meglio

Fig. 580 — Bergamo, Collezione Frizzoni Salis.
Zenale: L'*Arcangelo Michele* e un Santo *Abate patrono d'un divoto.*
(Fotografia Taramelli).

disegnando, l'austera testa del vescovo solcata di rughe, e l'altra bella, altera, ferma del giovane Santo. E, specialmente nella testa del vescovo, c'è anche forza di modellatura, nella fusione di elementi mantegneschi con altri toscani, in rapporto agli affreschi di Sant'Eustorgio. In un altro sportello della pala di Treviglio (fig. 582), tre Sante maestose, con l'ovoide delle teste ispirato forse dai modelli

di Sant'Eustorgio, si presentano al popolo dietro una leggera ringhiera di ferro battuto. Così si presentano, in un altro sportello, tre Santi del Butinone; ma sembrano ritagliati sul fondo aureo, staccati da esso nei lòro foschi colori, mentre le tre Sante statuarie son le regine, le naturali abitatrici di quel magico sfondo acceso d'oro: l'impersonalità del volto ne aumenta la ragione decorativa. Osservando attentamente i due riquadri dipinti dallo Zenale si vede chiaro con quanta finezza intendesse il legame fra ogni particolare dell'opera: le aureole, i ricami delle vesti dei due Santi, sul fondo di aurea sabbia, sono pure a grani lucenti; la veste di Caterina è adorna di zone scure alternate a più grandi zone chiare, come, nella parete del superbo edificio, le zone di marmo scuro, adorne di sottili auree intrecciature, si alternano alle zone dorate; e la ruota dentata, che la Santa tiene preziosamente fra le mani, si assimila alla forma dei rosoni entro dischi marmorei.

Forse allo Zenale dovrà ascriversi, nella predella, lo scomparto della *Crocefissione* (fig. 583), sebbene le forme dei due ladroni, con le grosse teste schiacciate quadrangolari, dimostrino l'intervento di Butinone. Sulle rocce chiare, tagliate a dadi, si allungano foglie scure di velluto e nudi tronchi stilizzati; più equilibrato che nelle altre parti della predella è il paese, con le due quinte ai lati e la città turrita, filettata sottilmente di luce, stilizzata nell'effetto d'insieme, la quale s'avanza a sprone nello spiazzo semicircolare, sparso di gemmei sassolini, in cui si ergono le croci. Metallici, guizzanti, sono i ricci della testa di Giovanni, che potrebbe dirsi crivellesca; nuovo nelle sue curve gotiche l'aggruppamento delle donne intorno a Maria, che sta per cadere a terra, con le mani pendenti, prese da crampi; sottilmente lineati i contorni; di velluto le vesti.

Le carni rosate e i colori luminosi dei Dottori della Chiesa che dividono gli scomparti della predella, dimostrano anch'essi la mano dello Zenale: la lunga testa pensosa di

Girolamo trova accentuazione della forma nel cadere degli orli del cappuccio filettato d'oro; Gregorio sta assorto; Agostino osserva la punta della propria penna; Ambrogio me-

Fig. 581 — Treviglio, Cattedrale.
Zenale: Parte di polittico, *San Pietro e altri due Santi.*
(Fotografia Anderson).

dita. Più che negli sportelli, qui il pittore serba le tracce dell'educazione mantegnesca.

Con la grande ancona del Duomo di Treviglio, lo Zenale e il Butinone espressero la tendenza della loro arte, non estranea a influssi foppeschi, ma scaturita da diverse sorgenti e soprattutto diversa di spirito: il Foppa, austero nelle figure,

sobrio nella decorazione, dà un'impronta severa alla sua arte; Zenale e Butinone portano nella pittura l'amore alla decorazione trita, fastosa, che la scultura lombarda del Quattrocento ereditò dal gotico. Ma solo il primo ottenne nella

Fig. 582 — Treviglio, Cattedrale.
Zenale: Parte di polittico, *Tre Sante* — (Fot. Anderson).

gran pala l'unità dell'organismo tra la forma umana e l'abbagliante sfondo, di ricchezza un po' superficiale; Butinone seppe farlo soltanto, e imperfettamente, nell'ancona d'Isolabella, sul lago Maggiore. Entrambi recano nell'arte la ricchezza dell'apparato e la ricercata eleganza dei gesti già apparsi nelle opere dei Bembo. Ma le figure del Butinone

si deformano nella mescolanza di elementi mantegneschi e lombardi, sovrapposti e non fusi, e non riescono perciò a sottrarsi a un certo effetto sgangherato e grottesco, che la grossolana ruvidità degli aspetti, in conflitto col fasto dell'ambiente e col preziosismo dei gesti, rende ancora più viva; lo Zenale, invece, senza usare del chiaroscuro foppesco, come fece superficialmente il suo collaboratore, seppe costrurre più organica la forma, non ne forzò il rilievo, le

Fig. 583 — Treviglio, Cattedrale.
Zenale e Butinone: Parte di predella, la *Crocefissione* — (Fot. Anderson).

diede aspetto di solidità e di equilibrio. Ma il massimo pregio dell'ideatore della gran pala di Treviglio è, come già abbiamo notato, l'intuizione del rapporto tra forma umana e decorazione.

* * *

Ambrogio da Fossano, detto Bergognone,[1] fu matricolato nel 1481 all'Università de' pittori di Milano. Lavorò alla

[1] Bibliografia recente intorno al Bergognone: Beltrami (L.), *Ambr. da F.*, in *Inv. d'Arte lomb.*, I, 1895; Id., in *Arch. st. dell'Arte*, VI, pag. 25 e segg.; Berenson, op. cit., 1907; Bona, *Ambr. da F.*, Fossano, 1897; Ffoulkes (C. J.) e Majocchi (A.), op. cit.; Frizzoni, in *L'Arte*, 1900, pag. 323; 1902, pag. 65; Malaguzzi (Fr.), in *Rass. bibl. d. A. it.*, II, 1899; Zappa, *Note sul B.*, in *L'Arte*, 1909.

Certosa di Pavia dal 1488 al 1494, in San Satiro a Milano nel 1495, verso il 1500 a Lodi, nell'abside dell'Incoronata; si trova nel 1512 a Pavia. Queste sono le poche date forniteci sulla vita dell'artista. Le altre, ricavate dalle opere, sono: il 1489, per la pala di San Grattignano ad Arona; il 1496, per la tavola della basilica di Melegnano; il 1508, per il polittico di Santo Spirito a Bergamo; il 1510, per i quadri delle cappelle dell'Incoronata a Lodi; il 1514, per i lavori nel refettorio e nel restauro delle celle alla Certosa di Pavia; il 1522 per la pittura dell'*Assunta* nella chiesa dei Padri Olivetani in Nerviano, ora a Brera.

Ambrogio Bergognone fu il pittore de' Certosini e degli Olivetani: lavorò alla decorazione della Certosa di Pavia, e a molte immagini per le celle de' Certosini; dipinse parecchie volte la *Incoronazione della Vergine*, a Lodi, a San Simpliciano di Milano, nella chiesa di Nerviano, in una vetrata della Certosa di Pavia. Anche le repliche de' soggetti concorsero a muovere il pittore a ripetizioni di forme e di tipi, che rendono monotona l'arte sua, benchè grata per l'espressione sentimentale di languida dolcezza, sì che studiandola par di penetrare fra le mura d'un convento certosino, aggirarsi su e giù per il chiostro, udendo solo il battere degli zoccoli de' frati che vanno e vengono.

Nella gran pala della Galleria Ambrosiana di Milano (fig. 584), che inizia la vita artistica di Antonio Bergognone, le forme foppesche, visibili specialmente nella forzata plasticità delle grosse teste degli angeli, appaiono miste alle forme della cappella di Sant'Eustorgio. Ogni linea è tirata ancora con la ingenua calligrafia dei Bembo: sui lunghissimi corpi spianati degli otto Santi s'ingrossano le teste simili, col mento tondo sporgente segnato da un punto, la boccuccia dalle labbra lobate, gli occhi cerchiati; e cadono le lunghe vesti rigonfie a fitte pieghe parallele, stirate con cura. Le gemme punteggiano regolarmente le mitre dei vescovi, le tiare dei pontefici; cadono regolarmente

Fig. 584 — Milano, Ambrosiana. Bergognone: *Madonna e Santi.*
(Fotografia Anderson).

sulla fronte del divoto le linguette bipartite dei capelli; una ruga divide il grosso collo delle donne; due rughe s'incavano sotto gli zigomi dei vecchi. Ogni struttura manca alla forma umana, come manca l'equilibrio prospettico all'architettura del tempietto, rivestito del pesante sfarzo di ornati proprio dell'arte lombarda; accorrono a tre a tre dal cielo angioli paffuti, idrocefali, con la testa gonfia sul breve corpo tronco, e due di essi volano sotto la vôlta, come statuine di gesso sospese per un filo al soffitto; si torce sopra il deforme corpiciattolo la testa scimmiesca del gonfio leone dagli occhietti torvi. Le carni grigiognole, velate, preannunciano la speciale tendenza coloristica del Bergognone, e le varie tonalità dell'oro, profuso nel tempio come nelle vesti dei Santi e nelle loro mitre, hanno gradazioni armoniose che rendono piacevole all'occhio l'insieme del quadro.

Ancor lieve è il progresso formale nella pala di Sant'Ambrogio nella Certosa di Pavia (fig. 585), sebbene la figura del Santo, insediata sull'altissima cattedra marmorea e quasi incorporata con essa, con gli occhi fissi e il gesto fermo, abbia una certa ieratica maestà. Lunghe lunghe le quattro figure dei Santi che fan corteo al vescovo, prese quasi tutte di profilo, assottigliate nei lineamenti: San Satiro dal volto sofferente, Marcellina dolcissima con l'enorme giglio aperto sul petto, Protaso e Gervaso che, con lo stesso movimento ricercato delle grosse dita mal modellate, si appoggiano alla spada, tenendo il ramo di palma. Sempre più il pittore, con la velatura delicata delle tinte e i delicati aspetti delle figure, si sforza d'esprimere le tendenze speciali della sua arte.

La modellatura s'ammorbidisce nel quadro della Scuola di Belle Arti a Pavia: *Cristo portacroce seguito da un gruppo di certosini* (fig. 586). La forma non è progredita: allungatissime sono ancora le figure, manichini vestiti di grosse vesti cartacee; ma le teste hanno maggiore rilievo, le dure carni prendono morbidezza, gli occhi un velato languore. Una lieve ombra passa sui volti cinerei, e nella cenere par si

immergano la Certosa alta sopra un dirupo, circondata dagli operai al lavoro, e la triste processione dei monaci, che si dilungano, con gli occhi arrossati nel pallore del volto, dietro la vittima curva sotto il gran peso della croce. A questo

Fig. 585 — Pavia, Certosa.
Bergognone: *Sant'Ambrogio e Santi*
(Fotografia dell' Istituto italiano d'Arti grafiche).

periodo, comunemente designato col nome di cinereo, appartiene anche il *Battesimo di Cristo*, in San Celso a Milano (fig. 587), povero di forme, guasto dalla volgare colomba di cartone che scende dall'alto chiusa nella pesante aureola di raggi, ma piacevole per la dolcezza dei lineamenti affilati e per l'armonia quieta del colore.

Fig. 586 — Scuola di Belle Arti.
Bergognone: Il *Portacroce e Certosini* — (Fot. Anderson).

Fig. 587 — Milano, San Celso.
Bergognone: *Battesimo di Cristo* — (Fot. Anderson).

Fig. 588 — Londra, National Gallery.
Bergognone: *Sposalizio di Santa Caterina.*

Fig. 589 — Budapest, Galleria Nazionale.
Bergognone: La *Pietà.*

(Fotografia Hanfstaengl).

Le qualità dell'arte primitiva di Ambrogio da Fossano sono ancora espresse nel quadro della National Gallery a Londra, nella *Madonna* (fig. 588), timida bimba dal volto rotondo, che come una buona sorella prende per mano Caterina da Siena, mentre il ricciuto Bambino infila l'anello nelle dita di Caterina d'Alessandria.

Un senso di quieta malinconia spira dai volti della Vergine e della suora; non si guardano, ma il carezzevole tocco della mano le unisce; Maria china il viso, con l'espressione timida e devota di comunicanda; si curva Caterina, come oppressa dalla tristezza che vela i lunghi occhi. Il colore prende vitrea lucentezza, le pieghe cominciano a raccogliersi in fasci più ampî e grevi sulle esili spalle di Caterina da Siena, mentre liscio cade il manto sul corpo della Santa omonima, fiorita di grazia arcaica, nell'acerbità delle rigide forme. Come nel vetro son coloriti i fregi della cattedra di Maria e i gigli che sbocciano cadendo dagli encarpi del soffitto nel tempio, ove la Vergine non è regina, ma sorella delle dolci creature che fanno ala al suo augusto trono.

La vitrea apparenza del colore avvicina a quest'opera la *Deposizione* della Galleria di Budapest (fig. 589), in cui il sottile e affilato nudo di Cristo e certe figure nel gruppo a destra fanno pensare al ricordo di qualche opera nordica, della scuola di Ruggero Van der Weyden. Non movimento nel gruppo sacro, non gradazione nell'espressione di dolore, non varietà nel tipo delle pie femminee teste piangenti; solo elemento di vita lo scoppiettio delle luci che accendon faville sui capelli e sulle pieghe delle vesti. Le carni son livide; quelle delle ultime figure a sinistra, presso la grotta, illividite ancor più dal tramonto, perchè l'ultima luce del giorno si raccoglie a destra. Il sole sprigiona bagliori dalle nuvole d'oro, manda riflessi sui monti, sulle chiome degli alberi, solca coi raggi il piede della rupe del Calvario e le case di Gerusalemme.

La madonnina dal tondo viso infantile, che abbiam già veduto nel quadro di Londra, tiene sulle ginocchia il suo smorto piccino benedicente, nella parte mediana del trittico della stessa galleria (fig. 590). Ogni segno è condotto con la timidezza diligente del Bergognone primitivo: così le intrecciature moresche del trono, la veste di velo del Bambino, le faville sprizzate sui capelli degli angeli brevi, ra-

Fig. 590 — Londra, National Gallery. Bergognone: Trittico. (Fotografia Anderson).

chitici, informi, coi corpi cadenti come per debolezza sulle gambe piegate. La stessa impotenza a formare i corpi e a muoverli si nota negli sportelli laterali: *Cristo nell'orto* e *Cristo portacroce*. La veduta dello sfondo è studiata con l'ingenuo naturalismo proprio dell'arte lombarda: dietro il portacroce, una strada grigia in riva a un grigio canale ticinese; l'acqua è senza riflessi, le figurette passano sulla via opache; monotona e triste, come gli occhi offuscati di Cristo, la luce di quel tranquillo paese lombardo. Le

proporzioni della figura umana non hanno equilibrio, i movimenti rigidi e impacciati determinano una brutta successione di angoli e di curve; a stampa son dipinti gli scarsi

Fig. 591 — Londra, National Gallery.
Bergognone: *Madonna* — (Fotografia Hanfstaengl).

fiori del terreno, e tonde montagnole fan da paravento tra la figura e il paese.

La timida Vergine con le labbra leggermente sorridenti, la fossetta nel mento, i lunghi occhi velati del quadro di

Londra, siede sopra un trono sfarzoso nell'altro di Berlino (fig. 591). Fissato il suo tipo, il pittore non si dà pena di mutarlo, non solo, ma ripete sempre gli stessi ornati sottili del manto, lo stesso lembo trasparente di velo sulle spalle della Madonna, la tunica increspata del bambino con

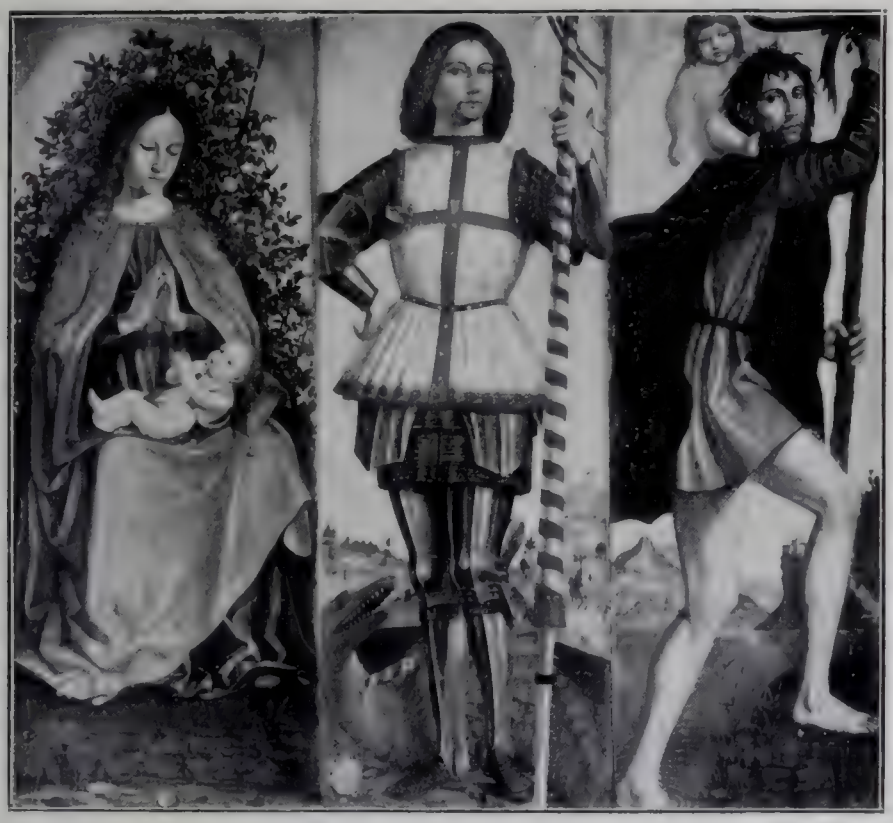

Fig. 592 — Berlino, Collezione Raczynscki. Bergognone: Trittico. (Fotografia Hanfstaengl).

lo scollo ad arco trilobo, le grosse margherite stellate sulla veste degli angioletti. Appena appena si nota l'intenerimento delle carni nel volto rotondetto di Maria, l'allungamento sentimentale dell'occhio del putto, prima atono e smorto, una nuova ricerca di chiaroscuro nelle teste degli angeli, chierichetti paffuti, con una mozzetta sacerdotale sulla testa ricciuta. Nella trattazione delle storie che ornano il trono, il Bergognone ha una maniera propria: costruisce le

figurette, non a fili di luce, come suol fare il Butinone, ma a forza di macchie di chiaroscuro, modellando appena approssimativamente con esso la forma, curandosi soltanto dell'effetto complessivo ottenuto con le luci auree lampeggianti nelle zone d'ombra.

Il trittico della collezione Raczynscki (fig. 592) traduce uno sforzo del Bergognone verso la monumentalità del Foppa; ma sempre sgangherato rimane il lungo corpo di Cristoforo nel suo movimento, e la forma perde la primitiva freschezza, perdendo la dolce velatura del chiaroscuro. Il trono della Vergine, che nel quadro del Museo Berlinese era appoggiato contro una pianta di rose alla maniera lombarda, qui è formato da un roseto, dipinto con la diligenza miniaturistica e artificiosa del pittore che nella pala dell'Ambrosiana tempestava di perle le mitre dei vescovi. La colossale figura di Giorgio, damerino in vesti attillate, occupa tutto il vano di uno sportello, e giù dalle spalle di Cristoforo par che scivoli il tondo Bambino. Il suolo è sparso di conchigliette pazientemente disegnate, come le regolari scaglie del corpo del drago e le rigide luci sulle armature del cavaliere, e calligraficamente sono tracciati i vortici dell'acqua, nel paese sempre immerso nella stessa luce monotona, triste e priva di bagliori.

Nell'ancona della chiesa di Santo Spirito a Bergamo, *La Pentecoste*, lo sforzo del pittore tende ad ottenere l'intensità sentimentale, quasi peruginesca, degli sguardi che si levano uniti al volto di Maria, come quelli degli angeli della cimasa all'Eterno. Ma l'architettura manca di organismo e di proporzione, e tutte le figure son modellate sopra una stessa stampa, dolce, delicata: i profili aggraziati della Vergine e di Gabriele, bionda fanciulletta, si ripetono fino alla monotonia tra i cori che circondano l'Eterno nella cimasa.

Ancor cinerea è la Vergine di Brera (fig. 593), che presa da tristezza piega le ginocchia e il capo, come se già sentisse

il peso della corona tenuta dai due angeli; ma il colore prende fuoco nelle pitture dell'Incoronata di Lodi, accendendosi degli smaglianti riflessi d'oro del tempio, che l'artista vuol riprodurre esattamente negli sfondi architettonici, nei

Fig. 593 — Milano, Galleria di Brera.
Bergognone: L'*Incoronata* — (Fotografia Anderson).

ricchi ornati dei marmi. Forse, dipingendo nell'*Annunciazione* (fig. 594) il delicato profilo dell'angelo, Ambrogio da Fossano ebbe negli occhi l'angelo di Leonardo, nella Vergine delle Rocce; ma il grande esemplare non gl'insegnò a far che la figuretta si reggesse meglio sulle gambe, nè a scorciar passabilmente la povera colomba di cartapesta nell'alto.

Tutti i lineamenti di Maria sono ancora tracciati sullo schema convenzionale, e materiali monogrammi raggiati si stampano sopra la sua veste; ma il sole prende vivezza nuova e col suo bianco riverbero sopra il selciato anima il doppio

Fig. 594 — Lodi, L' Incoronata.
Bergognone: L'*Annunciazione* — (Fot. Anderson).

cortiletto della casa. Questa veduta di sfondo, tranquilla, raccolta, in una quiete claustrale, rotta solo dal cinguettio delle rondini appollaiate sotto il porticato, si accorda con profonda armonia alla mesta dolcezza delle figure.

Lo sfarzo di ori del tempio dell' Incoronata meglio appare nella *Purificazione* (fig. 595), scena che sarà ripetuta

con poche varianti nel quadro del Louvre (fig. 596), più leonardesco di forme, privo del dolce chiaroscuro del Bergognone. Avviluppata d'ombre più calde, ma tuttavia rigida

Fig. 595 — Lodi, L'Incoronata.
Bergognone: La *Purificazione* — (Fotografia Anderson).

nei movimenti, l'altra scena della *Visitazione* (fig. 597) si svolge sotto l'atrio della chiesa dell'Incoronata.

Il chiaroscuro diviene un po' fumeggiato nell'*Adorazione de' Magi* (fig. 598), ispirata a quella del Foppa nella National Gallery, e ancor più nel polittico dell'Accademia Carrara a Bergamo, recante sulla cimasa *Cristo sul sarcofago*, sorretto dalle Pie Donne, attorniato da tutti i segni della Passione,

e nelle caselle laterali figure di Santi. Le rose, le cartacee rose del Bergognone, sbocciano ai piedi di San Giovanni che, tenendo in mano la penna, si smarrisce nel sogno.

Fig. 596 — Parigi. Louvre. Bergognone: La *Purificazione*.
(Fotografia Alinari).

Un'ombra calda, strisciata di luce, passa sul rotondo viso fanciullesco di Quirino (fig. 599), che si erge alto nel cielo con la ricca dalmatica aurea di orientale disegno. Le pieghe, prima materiali e grossolane, danno ora dignità alla

Fig. 597 — Lodi. L'Incoronata. Bergognone: La [illegible].
(Fotografia Anderson)

figura e hanno il movimento naturale delle stoffe; ma il fondo di paese rimane ingenuamente fanciullesco.

Tra le nubi che si aprono lasciando libero un tratto

Fig. 598 — Lodi, L'Incoronata.
Bergognone: L'*Adorazione dei Magi* — (Fot. Anderson).

azzurro intorno alle soavi teste, s'innalzano le mezze figure di Agata e di Lucia (figg. 600-601), tocca da strisce d'ombra in ogni lineamento la prima, coi capelli acconciati alla maniera peruginesca l'altra, ammorbidita dalla penombra in ogni contorno del delicatissimo volto, coi lunghi occhi sognatori, di scuro velluto.

L'acconciatura peruginesca della Sant'Agata di Bergamo si ripete nella *Madonna allattante* della collezione Vittadini a Milano (fig. 602), tutta dolci sfumature sulla cupa tenda del

Fig. 599 — Bergamo, Accademia Carrara.
Bergognone: *San Quirino* — (Fotografia Anderson).

fondo. Par di vedere ogni forma attraverso un velo di nebbia, che dia una leggera incertezza fantastica alla gentile testa della madre, al putto, alla pittoresca veduta che si apre dalla finestra. Il paese è muto, deserto, triste; e il pensiero malinconico che spira dagli occhi della Vergine, velati d'ombra, par colpisca d'un tratto il Bambino, che si stacca tristemente dal seno di lei.

Più ampia è la Madonna della collezione Visconti Venosta (fig. 603), acconciata alla maniera peruginesca, invecchiata, malinconica, come il Bambino che le poggia sul petto la grossa testa e sembra stia per piangere. Con indolente stanchezza, il putto leva la mano benedicente, quasi non trovi forza al movimento e la madre gli regga la mano per insegnargli a benedire. La gentilezza del gesto di Maria e la deliziosa ingenuità dello sfondo rendono

Fig. 600 — Bergamo, Acc. Carrara. Bergognone: *Santa Lucia.* (Fot. Anderson).

Fig. 601 — Bergamo, Acc. Carrara. Bergognone: *Sant'Agata.* (Fot. dell'Ist. it. d'Arti gr., Bergamo).

attraente quest'opera, nonostante la forma invecchiata. Infantili sempre sono i mezzi di cui dispone l'artista per il paesaggio: le ombre sembrano ottenute con lo sfumino, i tetti stanno scivolando giù dalle case, ogni linea degli edificî perde equilibrio, un campanile oscilla; eppure è innegabile che il Bergognone intende il pittoresco e rende con fedeltà ne' suoi quadri la natura dei nebbiosi paesaggi pavesi.

Come decada Ambrogio da Fossano a contatto con l'arte di Leonardo si vede appieno nel quadro della chiesa di San

Fig. 602 — Milano, Collezione Vittadini.
Bergognone: *Madonna* — (Fotografia Dubray).

Fig. 603 — Roma, Collezione Visconti Venosta.
Bergognone: *Madonna* — (Fot. Dubray).

Celso, *Maria e Santi in adorazione del Bambino.* Il chiaroscuro è fumoso; l'adoratore, con lo sguardo incantato, melenso, non bada nè al Bambino che lo benedice, nè ai Santi. Il pittore si prova come può a copiare Leonardo, senza

Fig. 604 — Milano, Galleria di Brera.
Bergognone: L'*Assunta* — (Fotografia Anderson).

comprender le finezze della sua arte; e nello stesso tempo non abbandona le antiche forme: pone inginocchiati davanti al Bambino due angioletti sul tipo del Foppa nel quadro Noseda, mentre altri tre, in alto, presi in strani scorci che li deformano, salgono, con movimenti sgangherati, nell'aria.

L'*Assunta* del 1522, ora a Brera (fig. 604), con una lunetta che può dirsi replica della bella *Incoronazione* (figg. 605-607) dipinta qualche anno prima in San Simpliciano, dimostra come sfiorisse l'arte del « Madonnero », senza che egli potesse strapparsi dalle forme trite per accogliere il nuovo. Tutti uguali gli Apostoli dai volti sparuti, gli occhi estatici

Fig. 605 — Milano, San Simpliciano. Bergognone: L'*Incoronata*.
(Fotografia dell'Istituto d'Arti grafiche di Bergamo).

come nel Perugino, che una figura di Santo nell'angolo estremo a sinistra ricorda anche per lo squadro del volto; grotteschi gli angioletti che mal si reggono sopra le nubi. Tutto è convenzione e impaccio; la grazia superficiale degli aspetti qua e là contrasta con particolari di volgare materialismo. Il fiore di giovinezza, che dava grazia alle figure del Bergognone, è appassito; i lineamenti della Vergine si allungano e si acuiscono, le labbra si stringono, e lo sguardo obliquo ha perduta la timida dolcezza.

Fig. 606 — Milano, San Simpliciano. Bergognone: Part. dell'affresco sudd.
(Fotografia dell'Istituto d'Arti grafiche di Bergamo).

Fig. 607 — Milano, San Simpliciano. Bergognone: Part. dell'affresco sudd.
(Fotografia dell'Istituto d'Arti grafiche di Bergamo).

Ambrogio da Fossano, dolce stampatore d'immagini,[1] cura la bellezza femminea delle sue figure, tutte uguali di lineamenti, morbide, melanconiche, stanche, con gli occhi cerchiati di rosso come per pianto; e s'indugia con pazienza di miniatore ne' paludamenti de' personaggi, nell'apparato decorativo. Non riesce mai a parlar forte: il *San Girolamo* dell'ancona di Brera non espia il peccato nel deserto, non infierisce contro il proprio petto; è un mite vecchio mendicante che implora pietà. Il pittore non ha trascurato di collocargli accanto il teschio, richiamo alla penitenza, e un animale grottesco, che vorrebbe essere un leone; e gli ha composto selvaggio l'eremo, come di consueto, ma con rocce regolarmente tagliate, ordinate al pari della figura stessa di Girolamo: gli oggetti del dramma non mancano, ma non hanno più il loro significato. I sacri personaggi mantengono gli attributi, conservano il loro corredo tradizionale, anche quel di più ch'era stato dimenticato o abbandonato dall'arte, la quale, nel rinnovarsi, aveva lasciato i segni ideografici per l'espressione di sentimenti. Rappresentando *Cristo sul sarcofago*, il Bergognone non accetta la semplificazione del Foppa, anzi, secondo la leggenda della Messa di San Gregorio, raduna tutti gli elementi della Passione: sussiste l'apparato del dramma, non il dramma spuntato tra la selva dei simboli.

Nel paesaggio il Bergognone ripete con fedeltà intuitiva il carattere della sua nebbiosa regione, e possiede il senso del pittoresco, come dimostrano le sue vedute di canali ticinesi e di quieti angoli di Milano, velati dalla nebbia, illuminati dalla uniforme luce piovosa delle giornate invernali. Ma come nelle figure non si può cercar la struttura, non

[1] Non abbiam fatto parola di Bernardo Bergognone, fratello di Ambrogio, tanto fu poca la sua levatura artistica. Ne parlarono nell'*Arte*, il Frizzoni (a. 1900, pag. 334 e seg.), il Malaguzzi, in *Rassegna d'Arte*, 1905, pag. 88. Fu aiuto del fratello in diversi lavori, anche nell'Incoronata di Lodi. Un San Rocco, da lui firmato e datato 1523 è nella Galleria di Brera a Milano.

chiedere di più della superficiale attrattiva del tipo, così per il paesaggio: nella *Madonna col Certosino* (fig. 608), ad

Fig. 608 — Galleria di Brera.
Bergognone: *Madonna col Bambino, Santa Chiara e un Certosino.*
(Fotografia Marcozzi).

esempio, le acque sopravanzano la riva, le barche sono come sospese sopra di esse; nell'attraentissimo fondo della Madonna Vittadini, il ponticello di pietra traverso a un fossato sembra appoggiarsi al davanzale della finestra della stanza di Maria, il riflesso dell'arcata nell'acqua è segnato a capriccio. Nel

quadro di *Sant'Ambrogio che respinge l'imperatore Teodorico* (fig. 609), lo sfondo, tra i più belli del Bergognone, è studiato col senso di verità che gli è particolare: una larga strada cittadina chiusa nel fondo da una chiesa e fiancheggiata da case con porticati, avvolti nella solita luce uniforme di giorno nebbioso, e animata da opache figurette allampanate di viandanti, senza forme, pupazzetti disegnati dalla mano incerta d'un bambino. Fin dove giunga la puerilità de' suoi mezzi, si vede nello sfondo del San Luigi, sportello del polittico dell'Accademia Carrara a Bergamo: montagnole di sabbia, lunghi soldatini, figurette in caricatura che camminano a passi sgangherati, marionette tirate da fili, sopra grotteschi cavallucci di stagno. I ciuffi d'erba che crescono sul suolo ne' quadri di Ambrogio da Fossano sono esili, minuscoli; i fiori sempre segnati di convenzione: rose di carta, foglie come di metallo verniciato, tutta la flora intisichita, stentata.

A compensare l'estrema povertà dei mezzi, il pittore dona alle sue immagini le sfumature delicate e, potrebbe dirsi, le velature del chiaroscuro, che acquista in lui una tendenza pittorica, e la predilezione per le mezze tinte, la dolcezza dei colori smorzati, nel periodo cinereo, il più originale e attraente della sua laboriosa vita artistica. Le sue forme non ebbero mai la modellatura plastica del Foppa, rimasero sempre più disegnate e piatte; le zone d'ombra e di luce non segnarono il distacco tra i piani emergenti e i piani di profondità, se non nel periodo avanzato, quando il chiaroscuro, prima a tenui trapassi, prese forza di contrasti. Il passaggio tra la forma senza rilievo e quella avvivata dal chiaroscuro può vedersi nel quadro di *Sant'Ambrogio e Teodosio*, in cui le figure serbano la rigidezza, l'impaccio e l'incerta struttura delle prime forme bergognonesche, ma il colore prende impasto, e alcune teste, quella ad esempio del gentiluomo dietro il mansueto imperatore, son modellate con forza ritrattistica e un'energia di rilievo eccezionale nell'arte del maestro.

Fig. 609 — Bergamo, Accademia Carrara.
Bergognone: *Sant'Ambrogio e Teodosio* — (Fotografia Anderson).

Dotato di naturali qualità artistiche, non si studiò di dare alle sue figure la forma, alle sue composizioni la varietà; ma nel colore argentino seppe attuare la flebile malinconia della sua piccola e pura anima sognatrice; non si sottrasse alla monotonia delle vallate padane con l'uguale indefinita distesa del piano.

* * *

Vincenzo Civerchio,[1] noto anche col nome di Vincenzo da Crema, appena morto il Foppa fu eletto a succedergli nei lavori del Duomo di Brescia, e da questa città provengono le prime notizie di lui. Nel 1493 strinse contratto coi rettori della fabbriceria di quel Duomo per gli affreschi della cappella maggiore, perduti nella distruzione della cappella. Nel 1495 dipinse un trittico con *San Nicola da Tolentino e i Santi Sebastiano e Rocco*, e in alto una *Pietà*, per la chiesa di San Barnaba di Brescia, ora nella Pinacoteca; nel 1504, per la chiesa di Sant'Alessandro a Brescia, una tavola con la *Pietà*. Tre anni dopo era a Crema, ove si obbligò di dipingere per il Natale di quell'anno un *San Marco fra la Giustizia e la Temperanza*. L'11 gennaio del 1518 ebbe allogazione d'una tavola ad olio, coi *Santi Sebastiano, Rocco e Cristoforo*, dai Mercadanti di Crema; nel '24 fu chiamato a dipingere a Palazzolo. Oggi resta in questo luogo una grande ancona in cinque campi: la *Madonna in trono col Bambino e due angeli nel mezzo;* negli scomparti superiori, a mezza figura, le *Sante Agata e Caterina;* nella predella la *Natività della Vergine* e storie della *Vita del Battista*. Nel 1525 (?) dipinse affreschi nelle sale inferiori del palazzo comunale, ora distrutti; nel 1531 una

[1] Bibliografia recente sul Civerchio: Bernath (M. H.), in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. VII, Leipzig, 1912; Brunelli (E.), in *L'Arte*, fasc. VI, 1906; Caffi (M.), *Di Vinc. Civ.*, in *Arch. stor. ital.*, 1883; Grego (N. P.), *Vinc. Civ.*, Crema, 1906; Malaguzzi (Fr.), op. cit., 1902.

tela dei conti Sanseverino di Crema, con la *Morte di Maria.* L'anno dopo era di nuovo a Brescia, dove, nel 1539, dipingeva un *Battesimo* per i frati di Sant'Agostino, quadro ora nella Galleria Tadini a Lovere. Del 1544 è il testamento.

Vincenzo Civerchio esordisce con le forme del Butinone nel *San Francesco* dell'Accademia Carrara (fig. 610), lunghissima figura, condotta sullo schema lineare che il pittore manterrà sempre. Solo la sporgenza del ginocchio si modella sotto la veste stilizzata nelle lunghe pieghe scanalate, rigide, pesanti, La calva testa è illuminata coi fili bianchi del Butinone nel fitto incrocio di grinze e di vene, e con lo stesso metodo sono illuminate le pieghe della tunica, i fili intrecciati della corda, le mani con le dita tese irrigidite aguzze, coperte dalla lucida pelle.

Fig. 610 — Bergamo, Acc. Carrara. Civerchio: *San Francesco.* (Fot. dell'Ist. d'Arti gr., Bergamo).

Dopo aver osservato in quest'opera lo stile dell'artista lombardo nel momento in cui tiene in certo modo delle forme del Parenzano, lo segue col quadro nel Museo Poldi Pezzoli (figg. 611-612) in un'altra fase della sua maniera, rappresentata dai Santi vescovi del Museo di Castello, la cui modellatura a bassorilievo marmoreo si scosta dalla forma plastica lombarda per avvicinarsi a quella veneta alvisiana. Il Civerchio però intenerisce alquanto i contorni, specialmente nella figura di Stefano, facendo scivolar sul volto del Martire una luce serica, grassa, in armonia col

languore degli occhi di moribondo, leggermente strabici. È tra le cose migliori dell'artista, nonostante la deformità di certi particolari, ad esempio, dell'orecchio, e la fiacchezza del movimento di Sant'Antonio. L'apatico volto di Stefano,

Figg. 611 e 612 — Milano. Museo Poldi Pezzoli. Civerchio: *Sant'Antonio.* *Santo Stefano.*

con gli occhi smorti e le carni cinerine, si stacca dall'opaco velluto della dalmatica: splendono le maglie di seta argentea della stola; e le pieghe irrequiete, spezzate, rigonfie, modellate ancora in forma sculturale e avvivate di mobili riflessi, indicano lo studio d'emanciparsi e fare da sè. Dietro i due Santi, in lontananza, svaniscono nei vapori azzurri rocce fantastiche, evidentemente ispirate da Leonardo.

Dipinti sullo schema di qualche opera fiamminga, l'*Annunciazione* (fig. 613) d'un altarino, a Bergamo nell'Accademia Carrara, e, sempre sulle orme del Butinone, i Santi dello stesso altare, brevi di proporzioni, fasciati dalle lunghe

Fig. 613 — Bergamo, Acc. Carrara.
Civerchio: L'*Annunciazione*.
(Fotografia dell'Istituto d'Arti grafiche di Bergamo).

tuniche a fitte pieghe lineari, sprizzate di luci, il Civerchio modificò il proprio stile, guardando allo Zenale, nel quadro del Museo sforzesco, con figure di Santi (figg. 614-615). Trovò allora un maggior effetto decorativo e cercò di seguire il maestro lombardo, intonando all'ornamentazione dello sfondo le figure e le pieghe fluttuanti, molteplici, ampie delle vesti.

Ancora marmorea è la modellatura della testa di Chiara, e marmorei sono i larghi partiti di pieghe. Con ardito intento di novità, l'artista ha troncato la figura, presa di sotto

Fig. 614 — Milano, Museo del Castello.
Civerchio: *San Vincenzo Ferrero e San Benedetto.*

in su, e dato una esagerata fuga prospettica alla navata del tempio. La decorazione di Butinone e Zenale, imitata dall'Omodeo, leggera come trina, s'ingrevisce, e grossi fili di luce illuminano senza finezza i rilievi marmorei: le goffe sirene, le enormi, grossolane foglie, i rosoni del soffitto, i medaglioni dei pennacchi.

Col chiaroscuro filiforme del San Francesco di Bergamo è lumeggiata la testa di Giuseppe, dominante nella *Natività* della Galleria di Brera. Ombre fumose accentuano i rigidi

Fig. 615 — Milano, Museo del Castello.
Civerchio: *Santa Chiara.*

lineamenti della Vergine; specialmente nel bronzeo Bambino e nell'angelo dalla grossa testa bembiana, la modellatura tiene della maniera del Foppa. L'imitazione di forme foppesche si vede anche nelle auree minutissime luci del paese e nel contrasto fra il cupo verde dell'albero e il cielo biancheggiante. Lo sforzo di movimento nel Bambino che si torce in un gesto enfatico di benedizione, e nell'angelo che

piove come un bolide dal cielo, irrompendo nel pesante tempietto, mostrano una ricerca di effetti, uno studio di grandeggiare, frequente nelle opere della maturità di Vincenzo Civerchio.

Lo studio dal Foppa è ancora visibile nella *Madonna con due angeli*, a Brera, specialmente per la modellatura a forte rilievo di quello di profilo e per gli occhi dell'altro, come segnati ad incavo nel bronzo; ma la *Madonna delle Rocce* di Leonardo è stata veduta dal pittore: il paese, con le sue brune scogliere, è un povero raffazzonamento del fantastico sfondo di quell'opera; la testa della Vergine, con l'ovale foppesco, accresce la morbidezza e assume una languida sentimentalità che l'avvicina in certo modo alle forme del Sodoma.

Il tipo di putto coi radi ricciolini, i grandi occhi senza luce, le gote enfiate, si vede in un quadretto di Bergamo, la *Madonna allattante il Bambino* (fig. 616), attribuito ad Andrea Solario, e invece opera ancor giovanile di Vincenzo Civerchio, la migliore opera sua. Gentile è il tipo della Vergine, con le carni giallette, il volto ovale affilato, i capelli rossicci; il dipinto è senza effetti sonori di colore, con timida diligenza di segno.

Riflessi di luce artificiale, affini a quelli del *Martirio di San Sebastiano* del Foppa nel Museo di Castello, come riverberi che accendano dall'interno forme di trasparente porcellana, illuminano la Santa Caterina inginocchiata con la Vergine in adorazione del Bambino, nell'altra *Natività* di Brera.

Un ricordo delle forme del Butinone rimane ancora nella parte centrale del trittico del 1495, nella Galleria di Brescia, coi Santi Antonio, Rocco e Sebastiano (fig. 617); ma l'arte cade nel mestiere: grottesco è l'affaccendarsi delle figure intorno al Santo pettoruto; le enormi corone, le nubi a rotuli, i fiori e le spighe che ornano gli scomparti, opprimono di pesante materialità. Non contento di rimanere nei limiti quattrocenteschi segnati all'arte lombarda dal

Foppa e dal Bergognone, il pittore cremonese volle provarsi ai voli, e deformò il suo stile. Ritagliate sul fondo

Fig. 616 — Bergamo, Accademia Carrara. Civerchio: *Madonna*. (Fotografia Anderson).

nei loro opachi colori sono ancora le figure della *Pietà*, come in Butinone; ma nei paesaggi fantastici e nello spau-

rito Sebastiano, dal corpo tozzo e le piccole mani femminee, si ritrova lo studio d'imitare alla meglio le opere di Leonardo.

Ridiede aspetto marmoreo alla grossa tunica di San Fran-

Fig. 617 — Brescia, Galleria.
Civerchio: *Santi Antonio, Rocco e Sebastiano.*
(Fotografia Alinari).

cesco nel quadro del Castello sforzesco, e cercò con diligenza di ritrarre nel quadro della stessa raccolta, in una mezza figura che tiene fra le mani un libro (fig. 618), tipo di monaco sfinito, chiuso in sè, con gli occhi neri opachi, spauriti, sfuggendo, per la semplicità del soggetto, alla goffa

presunzione delle opere anteriori. Ma di nuovo cercò l'effetto con l'esagerazione del movimento nella *Deposizione* della chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia, dove le teste delle donne, come quella della Vergine di Brera, hanno una certa affinità di tipo col Sodoma. Il caudato manto di Maddalena guizza come un serpe su per le rocce; tutte le bocche si aprono urlanti; le guance di Cristo si gonfiano, rilassate. È una traduzione della tarda *Deposizione* del Foppa, ma squilibrata, poichè alla plasticità dello sfondo non risponde abbastanza quella delle figure che serbano i contorni lineari proprî del Civerchio.

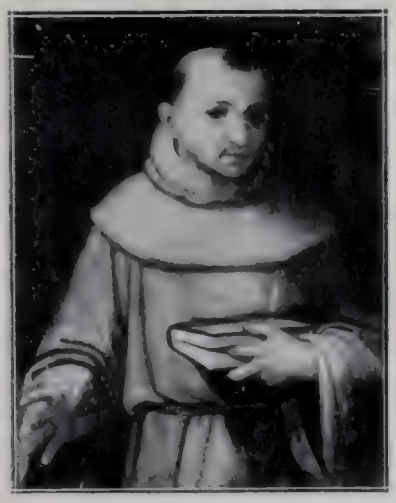

Fig. 618.
Milano, Museo del Castello.
Civerchio: Ritratto.

Nella sua lunga vita il Civerchio vide fiorire tutti i migliori maestri lombardi, e l'ascensione dell'arte di Leonardo in Lombardia. Fece suo pro di tutti, piccoli e grandi, ma solo nel primo periodo, quando si attennè a forme modeste, la sua arte, diede discreti frutti; più tardi egli volle essere cinquecentista, senza comprendere lo spirito del Cinquecento, e con vecchi materiali cercò effetti nuovi.

* * *

Affine alla maniera di Vincenzo Civerchio ci appare quella di Pierfrancesco Sacchi nella *Crocifissione* di Berlino, datata 1515 (fig. 619). Vi si trova la stessa costruzione lineare delle figure, lo stesso sistema di rigide pieghe perpendicolari, la fattura materiale degli accessorî, come le fibrille del legno e le screziature dei grossi fiori. Quest'opera, già del secondo decennio del Cinquecento, nonostante l'ampiezza dei

corpi, rimane puramente quattrocentesca nella fattura dei lineamenti, nelle lumeggiature delle figurette in distanza, assiepate intorno a Cristo deposto, nel diligente foppesco disegno degli edificî, nelle punte angolose dei manti cadenti a terra, in certe manieristiche ricerche, ad esempio, la vitrea trasparenza delle aureole: dietro quella di Maddalena si disegna materialmente la mano della Vergine, e dietro quella di Maria le case della città. Con forza ritrattistica è dipinto il divoto, dagli occhi smorti e vitrei nel volto ossuto, dalla bocca chiusa con forza, dai lineamenti marcati dall'ombra.

Lo stile del Sacchi è ancora puramente disegnativo nell'altro quadro di Berlino: *Girolamo, Benedetto e Martino* (fig. 620). Le tre lunghissime figure e il grosso cavallo di San Martino occupano buona parte del quadro, circondate da un confuso, ingombro paesaggio: pretesto all'artista per dar prova di abilità nel tradurre, anzi nel copiare, con fedeltà un po' materiale, dal vero.

Maggior larghezza nel modellar le figure appare nel quadro del Louvre (fig. 621), i quattro Dottori della Chiesa, firmato *Petri Francisci Sachi de Papia opus 1516*, per colore e per forme cinquecentesco. Con esso chiudiamo lo studio di Pier Francesco Sacchi, che nelle opere dell'anno avanti sembrava tradurre lo schematismo disegnativo di altri maestri lombardi, con metodi di incisore.

* * *

Ambrogio Bevilacqua, matricolato all'arte de' pittori milanesi nel 1481, è il più fedele seguace del Bergognone. Nato a Milano, fu al servizio del duca Francesco Sforza. Il Torre ricordò di lui un affresco firmato e datato 1486 sulla facciata del luogo pio della Carità. Fu incaricato nel 1495 di restaurare due dipinti in tela di Francesco de Vico nell'Ospedale Maggiore. Come testimonio a un atto pubblico è rammentato per l'ultima volta l'anno 1512.

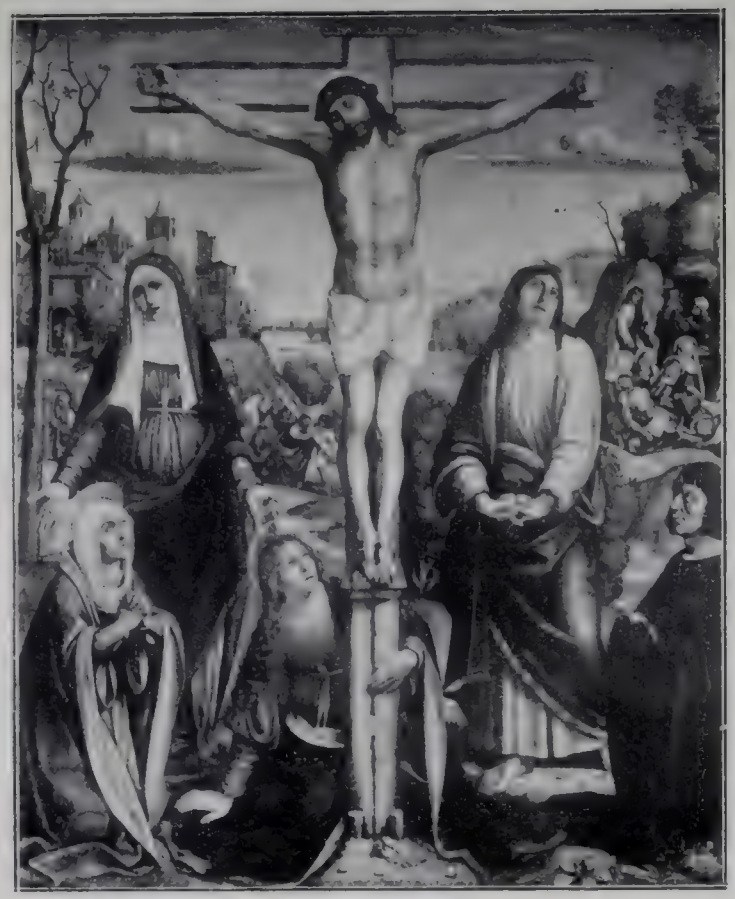

Fig. 619 Berlino, Friedrich Museum.
P. F. Sacchi: La *Crocefissione.*

Fig. 620 Berlino, Friedrich Museum.
P. F. Sacchi: *Santi Girolamo, Benedetto e Martino.*

(Fotografie Hanfstaengl).

Nel 1502 dipinse il quadro della Galleria di Brera, la *Madonna con due Santi e un divoto*, datato 1502 (fig. 622). È un Bergognone campagnolo, che sfoggia rossi e gialli e atteggia a dolcezza la Vergine dai rossicci capelli spio-

Fig. 621 — Parigi. Museo del Louvre.
P. F. Sacchi: I *Quattro Dottori della Chiesa* — (Fot. Alinari).

venti, dà neri occhi fissi e incantati al Bambino e a San Pietro Martire, orna d'una gran corona di rosario il pesante trono di Maria. A fatica è tirato il segno dei lineamenti, coi capelli a ciocche cadenti, l'iride degli occhi contornata da un cerchietto, le labbra e il naso da solchi profondamente incisi, con la pedantesca diligenza dei Bembo,

come gli ornati a forma di foglie e di fiori stampati sulla veste del re clamidato.

Altro povero seguace del Bergognone fu Giovanni della Chiesa, nei due quadri dell'Incoronata a Lodi: la *Madonna*

Fig. 622 — Milano, Galleria di Brera. Bevilacqua: Tavola votiva. (Fotografia Anderson).

col Bambino, Santa Caterina. Con uno sforzo di monumentalità è resa la Vergine, che nel pesante ovale della testa pietrificata si allontana dalle forme lombarde; e in entrambe le opere il pittore toglie a prestito dai mantegneschi alcuni rami di limone per annodarli alla cornice e farli pendere ad arco sopra il capo delle figure. Il pittoruccio segna col carbone i contorni, come setole i capelli, tronche

le dita delle mani, duri i lineamenti; dà forma di torre alla testa della Vergine, che nell'alto, dove è cinta dalla grossa

Fig. 623 — Lodi, L'Incoronata. Albertino e Martino Piazza: Polittico. (Fotografia Anderson).

corona gemmata, si allarga invece di stringersi; stampa ricami stellati sul manto, che copre della sua pompa contadinesca l'altezzosa figura. Il paese è la parodia di quelli del

Bergognone; le onde del fiume sembrano screpolature nel legno; i ponti non si reggono, e certe strane rocce a corna, sbilanciate, si appuntano nel cielo.

Si educò sulle orme del Bergognone anche il lodigiano Albertino Piazza che, in collaborazione col fratello Martino, dipinse un polittico nella chiesa dell'Incoronata (fig. 623),

Fig. 624 — Milano, Galleria Crespi (già). Albertino Piazza: Trittico. (Fotografia Hanfstaengl).

con la cadente mollezza d'un Bergognone invecchiato. Le stesse forme sono nel quadro della chiesa di Sant'Agnese a Lodi, da lui pure compiuto in collaborazione col fratello, che eseguì la Vergine attorniata da Santi e forse tutta la parte superiore. Invece i tre scomparti del piano inferiore sono povere copie del Bergognone: il languido volto, velato d'ombra, del Santo vescovo in trono, le grosse teste, intagliate sul fondo, degli angeli che lo assistono, similissimi ai due che fiancheggiano la Vergine col Bambino nel qua-

dretto del maestro milanese nel Museo Poldi Pezzoli, le cascanti figure degli altri due vescovi, le femminee teste estenuate, con gli occhi gonfi e arrossati, dei giovani diaconi, trovano i loro prototipi nelle opere di Ambrogio da Fossano.

Sopra un paese di rocce fantastiche, evanescenti nella nebbia, imitato da Leonardo, s'intagliano le figure dello *Sposalizio di Santa Caterina*, nella Galleria di Bergamo, prive della modellatura leonardesca, piatte, con le carni tenere, senza contorni. E si perdono anche, per le sfumature del chiaroscuro, le linee di contorno del nudo corpicino del bimbo nell'ombra della veste di Maria. Con la dolcezza delle immagini, qui stereotipata, il Piazza mostra di aver ereditata dal Bergognone la povertà della forma.

Più tardi accolse superficialmente influssi leonardeschi, come si vede nel trittico già della Galleria Crespi: San Nicola da Bari e altri Santi (fig. 624), a due a due, negli sportelli. Ma, sebbene negli ultimi anni si provasse ad accogliere qualche principio dell'arte leonardesca, il pittore lodigiano rimase un Bergognone invecchiato, che, riflettendo le qualità d'uno stile già vicino alla maniera, non riuscì ad avere freschezza.

Fra i numerosi pittori lombardi, dei quali si conserva soltanto il nome, va ricordato Costantino da Vaprio, il più noto della famiglia degli Zenoni, nominato la prima volta in documenti del 1453, collaboratore del Foppa, di Bonifacio Bembo e di Giacomino Vismara nella cappella del Castello di Pavia. Ebbe due fratelli, Agostino e Gabriele, pittori, il primo de' quali lasciò in quella città, nella chiesa de' Santi Primo e Feliciano, un'anconetta con la data del 1498, imitazione diligente, ma arida e piatta, di Vincenzo Foppa.

Ricorderemo infine Gio. Donato Montorfano, che lavorò nella decorazione del Castello di Porta Giavia, e nel 1495 frescò la *Crocefissione* nel Refettorio delle Grazie, sulla parete opposta a quella che Leonardo sacrò con l'*Ultima Cena*.

Ancora ricordi mantegneschi, quali si possono notare qua e là nel Butinone e nel Civerchio, si ristampano nel luogo solenne, nella folla che si assiepa intorno alle tre croci sul Golgota. Quando Leonardo si obbligò di dipingere, ai lati dell'affresco, Ludovico il Moro e la sua famiglia, certo sentì come le sue figure fossero fuor di posto nel campo della vecchia tradizione, e non si potessero innestare al tronco d'un albero che non dava più frutti. Per le tracce dell'innesto de' ritratti, non si ha più la possibilità di riconoscere la mano di Leonardo. Ad ogni modo il contrasto, che non si determina più per le guaste immagini, è segnato in quell'ambiente, dalle ombre profonde della *Cena*. L'arte antica filava la sua canapa, mentre la nuova con Leonardo, lasciato in abbandono l'arcolaio, cercava la verità della vita.

IX.

IL RINNOVAMENTO DELLA PITTURA LOMBARDA.

L'influsso di Leonardo da Vinci — I due prototipi della pittura Lombarda: la "Vergine delle Rocce„ e l'"Ultima cena„ — La corrente veneziana in Andrea Solario e in Agostino da Lodi, noto per lo Pseudo Boccaccino — I seguaci di Bramante: Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, e Cesare Cesariano — I seguaci di Leonardo: Gian Ambrogio de Predis, Boltraffio, Bernardino dei Conti, Giampietrino, Marco d'Oggiono, Francesco Napoletano, Cesare Magni, Francesco Melzi, Cesare da Sesto — Altri leonardeschi non identificati.

Leonardo da Vinci,[1] appena giunto in Lombardia, conquistò il campo dell'arte. Gli furono attorno devoti i giovani, pronti a nuovo battesimo i vecchi. Per il fàscino del genio, i seguaci ne riprodussero i tipi quasi fossero consacrati. Come chi guarda un corpo luminoso, distraendosene, intorno a sè ne rivede disegnarsi la forma ovunque gli occhi si posino: così avvenne ai pittori del tempo che mirarono l'opera di Leonardo. Quali tipi di perfezione le opere del maestro restarono davanti ai discepoli, che invece di sforzarsi, di provare e riprovare per esprimere sè stessi, svolsero le ricerche proprie nell'orbita di quelle forme superiori. In sostanza le mutarono, le trasformarono, perchè anche compressa, schiava del supremo ispiratore, la loro natura si rivelò, quantunque solo per dimostrar la rinuncia agli sforzi di volontà, l'illanguidimento degli esemplari. Al risplender del genio par che

[1] Lo studio dell'intera personalità di Leonardo da Vinci verrà compiuto in uno de' prossimi volumi: per ora ci basti dire di lui quanto è necessario a segnare i capisaldi pittorici per i leonardeschi di Lombardia.

tutti coloro che ne vedon la luce restino abbacinati, gettino via, come vecchia zavorra, il carico delle abitudini anteriori, e tutto esagerino, sostituendo alla penetrazione dell'individuo la maschera.

Leonardo da Vinci fornì un grande esemplare ai giovani e ai vecchi pittori di Lombardia con la *Vergine delle Rocce*, ora nel Museo del Louvre.[1] Il 25 aprile 1483 la tavola fu allogata dai fratelli della Concezione a lui e ai fratelli Evangelista e Gian Ambrogio de Predis. Già la pala d'altare era stata preparata da Giacomo del Maino, che aveva lasciato gli spazî *piani e vodi* per la pittura, riempito gli altri di figure e di storiette in rilievo.

Nella cimasa eravi il *Padre eterno tra serafini*; sotto di essa, in un rettangolo, la *Vergine in gloria*, alta sulla terra, su una prospettiva di montagne rocciose; nella parte mediana, doveva esser figurato il *Presepe*, tra le rocce e le montagne « con la nostra dona con lo suo fiolo e li angeli... con quelli doi profeti »; nelle parti laterali dovevan dipingersi quattro angeli a destra e quattro a sinistra, l'uno dall'altro differenti, cantanti e sonanti; nell'ordine superiore

---

[1] Sulla questione dell'attribuzione a Leonardo della *Vergine delle Rocce* di Parigi o dell'altra di Londra, vi sono i seguenti principali scritti: Biscaro (G.), *La commissione della « Vergine delle Rocce » a Leonardo da Vinci secondo i documenti originali*, in *Arch. st. lomb.*, a. XXXVII, fasc. XXV, Milano, 1910; Burton (Fred. W.), *The « Virgin of the Rocks »*, in *The Nineteenth Century*, London, n. 209, luglio 1894; Frizzoni (G.), in *Arch. st. dell'A.*, 1894, pag. 61 (a prop. della pubblicaz. del Motta); Koopmann, in *Rep. f. Kstw.*, 1891, pagina 356; Malaguzzi (Fr.), *Un nuovo documento sulla « Vergine delle Rocce » di Leonardo*, in *Rassegna d'Arte*, I, 1901, n. 7, pag. 110; Motta (E.), *Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci*, in *Arch. stor. lomb.*, XX, fasc. IV, a. 1893; Poynter (E. J.), *« Our Lady of the Rocks »*, in *The Art Journal*, London, agosto, 1894; Reinach (S.), *Doc. nouveaux sur la Vierge des Rochers*, in *Comptes-rendus de l'Accad. des inscriptions*, Parigi, 1900; Richter, in *The Art Journal*, London, giugno 1894; Ricci (C.), *Per la « Vergine delle Rocce »*: Appunto, in *Raccolta Vinciana*, 1908, pag. 79 e seg.; Seidlitz (W. v.), *La « Vergine delle Rocce » di Leonardo da Vinci*, in *L'Arte*, 1907, pag. 321 e seg.; Id., *Amb. Preda u. L. da V.*, in *Jahrbuch d. K. S. d. all. K.*, Wien, vol. XXVI, I; Verga (E.), *La vendita della « Vergine delle Rocce » a Gavino Hamilton*, in *Raccolta Vinciana*, II, fasc. 1906; Voll (K.), *Vergleichende Gemälde-Studien*, Monaco e Lipsia, 1907.

alle ali dell'ancona, in quattro campi per ogni parte v'eran le storie della *Vita di Maria* in piccole figure a rilievo; infine, entro tondi, ne' pennacchi dell'arco della tavola mediana, erano le *Sibille* sul fondo di città, e, nella predella, altre figurette a rilievo. L'opera così ideata, quell'amalgama d'intagli con la pittura, quello sfoggio d'oro ne' rilievi da colorare e dorare dovettero infastidire Leonardo. Non solo fu mutata la invenzione della tavola mediana, dalla quale furono esclusi i due profeti, forse Isaia e Davide, voluti dalla convenzione, ma si ridussero anche le ali, dove gli otto angeli, insieme coi serafini attornianti l'Eterno, rappresentavano i nove cori angelici, secondo la tradizione, mantenuta nell'arte lombarda, della classificazione dello pseudo Dionigi, detto l'Areopagita. Fatto è che, circa dieci anni dopo, in una supplica a Ludovico il Moro, Leonardo e Ambrogio de Predis chiedono compensi *per un quadro de nostra dona depinta a olio et due quadri cum dui angeli grandi dipinti similiter a olio;* e dicono che *de la dicta nostra dona facta a olio per lo dicto florentino* si volevano dare solo ducati 25, mentre il prezzo di *ducati cento hano trovato da persone quale hano voluto comprare dicta nostra dona.* Risulta chiaramente che la tavola mediana era di mano del Fiorentino, cioè di Leonardo, le laterali appartenevano a Gian Ambrogio de Predis.

Ora poi che la tavola della Galleria Nazionale di Londra, accompagnata dai due angioli, proveniente dal luogo pio della Concezione in San Francesco di Milano, appartiene, come dimostreremo, completamente ad Ambrogio de Predis, si può supporre che la tavola dipinta da Leonardo fosse lasciata a sua disposizione.

La prima edizione della *Vergine delle Rocce*, quella del Louvre (figg. 625-629), certa di Leonardo, presenta la Vergine ginocchioni che stende una mano protettrice alta sul capo di Gesù, e poggia l'altra sulla spalla e sul dorso di San Giovannino, il quale, con un ginocchio a terra, adora a mani

Fig. 625 — Parigi, Museo del Louvre. Leonardo: La *Vergine delle Rocce.*
(Fotografia Alinari)

giunte, proteso verso il divin fanciullo che lo benedice, stando seduto sulla roccia, con le gambe incrociate, mentre

Fig. 626 — Parigi, Museo del Louvre.
Leonardo: Particolare del quadro suddetto — (Fotografia Alinari).

un angiolo, volto alle genti, ne regge il corpicino, additando il Precursore. La scena avviene entro una grotta che per

gli squarci lascia vedere il paese a stalagmiti avvolte nell'azzurro e nella luce. Così Leonardo divisò per evitar di colorire la scena all'aria aperta, per ottenere effetti forti di chiaroscuro come in una stanza. Tra le rocce scheggiate,

Fig. 627 — Parigi, Museo del Louvre.
Leonardo: Particolare del quadro suddetto — (Fot. Alinari).

stratificate, sparse di sassolini, di ciuffi d'erba, di fiori, di felci, nel silenzio, tra le ombre profonde, si svolge l'idillio sacro: Giovanni per divino spirito riconosce e adora il piccolo Redentore.

Due elementi nuovi son messi qui in evidenza da Leonardo da Vinci: la composizione geometrica e lo sfumato.

Fig. 628 — Parigi, Museo del Louvre.
Leonardo: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Alinari).

Fig. 629 — Parigi, Museo del Louvre.
Leonardo: Particolare del quadro suddetto.
(Fotografia Alinari).

E l'una e l'altro i Lombardi imiteranno. Leonardo già li possedeva a Firenze, ma in Lombardia trovò occasione di manifestarli appieno. La composizione geometrica lo portò a una sintesi delle masse, con la tendenza che si comunicava a tutti i giovani fiorentini del principio del Cinquecento, e alla quale Leonardo dette il massimo impulso: nella *Vergine delle Rocce* essa assume la figura di larga piramide. Lo sfumato era ignoto a Firenze prima di Leonardo. Certo, Hugo van der Goes aveva recato a Firenze la tradizionale esperienza fiamminga della graduazione di scuri con intento realistico, con determinazione particolaristica. E di tale elemento, ch'era un mezzo, Leonardo fece il suo scopo: la sapienza tecnica trasformò in istile. In Lombardia, il Foppa e gli altri usavano dello scuro con il sistema ed entro i limiti di Hugo van der Goes: il loro stile non era ancora lo sfumato. Ma, appunto per la loro preparazione allo scuro, erano bene adatti a intendere lo sfumato di Leonardo. Appunto per aver preso lo sfumato a fondamento del proprio stile, Leonardo si liberò dalla convenzione verrocchiesca: i capelli di Maria, non più a fitti manipoli di fili, si sciolgono, si allentano leggeri, cadono soffici, ondulati; i riccioli del San Giovannino, arieggiati, coronano la vaga testina, e lentamente si perdono nel tenebrore; le carni di Gesù son rese più tenerelle dai riflessi in mutuo contrasto, l'occhio di lui s'approfonda, come nel mistero del suo essere. L'angiolo è più ampio e sintetico di quello ancor simile del *Battesimo*, tutte le forme, dall'angiolo ai fiori, assumono la lucentezza dovuta a cristallini riflessi, e il loro modellato palesa un movimento, una sensibilità nuova.

La seconda edizione della *Vergine delle Rocce*, quella di Ambrogio de Predis, a Londra (figg. 630-632), non serba più nulla della freschezza della prima edizione: la cura è svanita: le stalagmiti azzurre del fondo fantastico perdono la loro struttura geologica; il piano della grotta non mostra più le rocce stratificate; l'architettura dei massi che com-

Fig. 631 — Londra, Nat. Gallery.
Ambrogio de Predis: *Angiolo musicante.*
(Fotografia Hanfstaengl).

Fig. 630 — Londra, Nat. Gallery.
Ambrogio de Predis: La *Vergine delle Rocce.*
(Fotografia Anderson)

Fig. 632 — Londra, Nat. Gallery.
Ambrogio de Predis: *Angiolo musicante*
(Fotografia Hanfstaengl).

pongono la sacra cella è fatta rapidamente, senza quelle specialità che ci rivelano l'osservazione dell'uomo di scienza, cui nulla sfugge, e che niuna difficoltà vuol sfuggire. Anche nel terreno scemano le erbe, le pianticelle, i fiori che Leonardo aveva disegnato da erboraro. Quando a Firenze disegnò il prato davanti all'Annunciata, le erbe parevano mosse dal fruscìo dell'aria di primavera; quando invece disegnò le pianticelle della grotta, nella prima edizione, veramente sua, vi mise lo studio che fece di lui il precursore del De Candolle, e dette ad esse l'importanza che ebbero nel loro cantuccio di terra, preparando così la floricoltura del milanese Bernazzano. Nella seconda edizione, o nella replica di Gian Ambrogio de Predis, le piante son poche, ridotte, dipinte con l'esagerazione vitrea del colore, come se avessero inserita ne' calici, o tra i petali, una foglia d'oro.

Lo squadro delle teste è mutato, più largo; la loro espressione men viva e sincera. Il fervore, l'entusiasmo fanciullesco di Giovannino diventa semplice ammirazione per Gesù, che perde la sorpresa infantile; l'angiolo non addita più alle genti il Precursore, e lo guarda languido per conto proprio; Maria, che prima raccoglieva intenerita le confidenze dei due fanciulli e li benediceva si fa più pensosa e perde nel gesto della mano distesa il significato di proteggere, di abbassarsi per unire i due cuori e stringerli a sè. Tutto diviene greve: l'oscurità è scesa più folta nella grotta, e in essa si perdono le forme. I nimbi girano come elissoidi luminosi sul capo: i segni esteriori della santità sono aggiunti alle sacre figure, che van perdendo l'intimità dell'espressione. La luce ha smarrito i fini trapassi, la varietà de' gradi, e alle parti vivide seguono le intense ombre, profonde. Il monocromato tende a sostituire la ricchezza del colore. Convien conchiudere che la seconda edizione non è opera diretta di Leonardo, anzi, che Ambrogio de Predis, sopra la prima edizione, compose la tavola; Leonardo, *impazientissimo al pennello*, come fu detto da un contemporaneo,

lasciò al seguace di compiere il lavoro, non potendo e non volendo ripetersi. L'esempio sorresse Ambrogio, gl'impedì di cadere nelle sue materialità di fattura; ma, col confronto dei due esemplari, si nota il guasto inconsapevole da lui prodotto. Rimane lo stampo generale della forma, ma la freschezza della composizione e delle figure è venuta meno. Tutto s'ingrossa: la mano puntata sul terreno del fanciullo Gesù ha la determinazione accentuata delle fossette sotto le dita; il solco che la distingue dal polso, per il segno nerastro con cui è tracciato, par che tagli la mano. Mancano tutte le finezze di Leonardo, il segno che si determina senza sforzo, soavemente, il chiaroscuro coi più lievi trapassi di grado, che sa la sostanza delle cose e il loro fondamento interiore. Sospinto da irresistibile bisogno di nuovo, eccitato ad ogni visione delle cose, nelle quali penetrava coi grandi occhi indagatori, irrequieto per il sentimento della perfezione che gli schiudeva innanzi orizzonti sempre più vasti, Leonardo abbandonò la copia al seguace. Non poteva ripetersi lui che lasciò imperfette la maggior parte delle opere a cui mise mano, perchè voleva render l'anima delle cose e trovava la materia sorda.

Trovava la materia sorda, perchè voleva comporla perfetta nella sua compagine e nel suo movimento: lo scienziato s'imponeva, indicava il substrato delle cose, la vivisezione de' corpi, le pulsazioni del cuore, la meccanica dei gesti. Voleva dir tutto, approfondir tutto, penetrare nei misteri della vita. La natura di Leonardo era irrequieta, continuamente attratta da problemi, distratta da nuove osservazioni, agitata da mille pensieri. In un foglio stesso egli segna talvolta i contorni d'una figura umana, la forma d'una macchina, e vi aggiunge un calcolo matematico. È un turbinar d'idee differenti, di aspirazioni, di sogni nei fogli di Leonardo. Quei fogli ci rappresentano l'uomo, ci dicono il perchè della sua scarsa attività pittorica: ogni scoperta che il veggente faceva nell'organismo animale, vege-

tale, minerale accresceva il lavoro della mano: si complicavano di troppo i fili conduttori del segno, si moltiplicavano all'infinito le leggi da osservare nel giuoco de' colori, delle luci e delle ombre.

La molteplicità dei problemi scientifici distoglieva sempre più Leonardo dal lavoro pittorico, quando mise mano all'*Ultima cena* nel Refettorio delle Grazie (fig. 633). Ludovico Sforza scriveva al suo segretario Marchesino Stanga, il 29 giugno 1497, di sollecitare Leonardo a finir l'opera principiata nel Refettorio delle Grazie, e di commettergli la pittura nella parete opposta del Refettorio, facendogli sottoscrivere *di mano sua* « patti che obblighino ad finirlo in quello tempo si converrà con lui ». È chiaro che il Duca era pieno di diffidenza sulla puntualità del pittore. E dell'incostanza di Leonardo fu testimonio Matteo Bandello: « Soleva spesso, scrive il novelliere, ed io più volte l'ho veduto e considerato, andare la mattina a buon'ora a montar sul ponte, perchè 'l *Cenacolo* è alquanto da terra alto: soleva, dico, dal nascente sole sino all'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare e il bere di continuo dipingere. Se ne sarebbe poi stati due, tre o quattro dì, che non v'avrebbe messa mano, e tuttavia dimorava talora una o due ore del giorno, e, esaminando tra sè, le sue figure giudicava... L'ho anche veduto, secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi di mezzogiorno, quando il Sole è in Leone, da Corte Vecchia, ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto alle *Grazie*, et asceso sul ponte pigliare il pennello, et una o due pennellate dare ad una di quelle figure, e di subito partirsi, e andare altrove ».

Quantunque dell'opera vinciana si veda oggi appena una larva, e nessuna delle molte copie antiche, anche pregevoli, possa darcene sufficiente idea, emerge ancora, attraverso i guasti degli uomini e del tempo, il fatto veramente nuovo e personale di Leonardo, la composizione psicologica. L'artista

scelse l'istante in cui Gesù dice ai discepoli: « Io so che uno di voi mi tradirà ». Questa frase si legge con diversi caratteri nelle tredici figure: è un'accusa rassegnata e desolata nel Redentore; è sgomento, protesta, ira, stupefazione nei varî Apostoli, secondo l'indole di ciascuno così com'essa è determinata dalle varie fisonomie; è paura fosca, direi quasi rapace, in Giuda che aggranfa la borsa del prezzo del tradimento. E questa borsa è l'unica dissonanza della composi-

Fig. 633 — Milano, Convento delle Grazie.
Leonardo: L'*Ultima Cena* — (Fotografia Alinari).

zione. Certo, senza di essa era quasi impossibile esprimer tutto, giacchè la momentanea e complicata scena muove da una parola, e cioè da un elemento che non può esistere nel quadro se non come cenno. Quella borsa in evidenza è una nota fuori del dramma, è come una parola rivolta da un attore agli spettatori. A parte ciò, il *Cenacolo* è un esempio di elevatissima composizione. Data la necessità di rappresentare tredici personaggi a mensa, Leonardo non ne sconvolge l'ordine, non cerca particolari motivi per variare il movimento della linea, ma trova tutte le ragioni del comporre nella molteplicità delle espressioni armonizzate nella più rigorosa unità di tempo. Egli accetta tutti i vincoli e tutti li risolve; dispone

d'un attimo, e gli basta per rappresentare il dramma, per comporre il capolavoro che ormai non può essere esaminato se non come opera di pensiero.

La scena è disposta entro un'aula alla maniera già usata in Toscana da Andrea del Castagno; ma quella da Leonardo apparecchiata agli Apostoli grandiosi, gravi, possenti, è semplice, severa, senza ricchezza di ornati. Come in Andrea del Castagno, la mensa e gli Apostoli che circondano il Redentore riempiono l'aula. Nel mezzo del fondo s'aprono tre finestre; e la luce bassa illumina diagonalmente le figure, batte intensa sulle liste di marmo chiaro nella parete destra, le quali spiccano maggiormente dagli specchi scuri; trae appena dall'ombra i lacunari del soffitto e svanisce sulla parete a sinistra. Il modo di aprire la veduta dell'esterno, lasciando il varco alla luce e all'aria nel mezzo della parete di fondo, dev'essere stato appreso da Leonardo in Toscana, trovandosi usato sempre dal Perugino, nella primitiva *Annunciazione* di Lorenzo di Credi, e in opere di altri maestri a Firenze, specialmente verrocchieschi. Però l'illuminazione dell'interno qui è differente da quella de' Toscani, perchè alla luce solare diffusa sui corpi si sostituisce quella che penetra dalle finestre del refettorio, smorzata nel cadere giù nel lungo salone. Invece che la luce piena, invadente, egli vuole il giuoco di penombre e di ombre e di riflessi per afforzar lo sfumato chiaroscuro. Le figure non sono come in Andrea del Castagno l'una dall'altra isolate, disposte ciascuna a sè, a regolari intervalli, secondo la tradizione che fa capo a Giotto; qui, raccolte in gruppi, come onde s'incalzano intorno a Cristo, isolato nella sua divinità. In un disegno Leonardo pensò di far piegare la testa di Giovanni sul petto del Redentore, come si usò nelle precedenti rappresentazioni del *Cenacolo*; ma poi abbandonò il tenero motivo giottesco per dare a tutta la scena l'unità organica, ai gruppi triplici la contrapposizione cinquecentesca dei movimenti. Per questo tolse Giuda davanti alla mensa e lo raggruppò con gli altri

apostoli, trovando un effetto drammatico col mettere a riscontro, in contrasto, la figura dolce femminea languente di Giovanni con lo scuro e fosco Iscariotte.

Sta l'agnello di Dio tra quelle ondate d'uomini sollevati contro il sospetto del tradimento infame; e con lo sguardo segue la palma della mano sinistra distesa, che cade aperta sulla mensa, come ad affermare la dura verità delle parole, mentre le dita della destra, poggiate pure sulla mensa, si sollevano tremanti. Egli sa, egli vede il tradimento; e il sospetto corre nell'aria, scuote le forti tempre degli apostoli, le agita, le riempie di ribrezzo, di raccapriccio, d'orrore. Anche Giuda sente quel moto tempestoso, quel rugghio dei cuori fedeli, e si drizza lui pure per nascondersi, ma come attratto da quell'impeto di protesta, di fede, di amore.

Le due grandi opere, la *Vergine delle Rocce* e l'*Ultima Cena*, furono prototipi ai maestri lombardi. Anche Andrea Solario, che portò a Milano la compiuta educazione veneziana, copiò la grande pittura del Convento delle Grazie. Nessuno si sottrasse in Lombardia al fàscino di Leonardo; e tra i vecchi pittori il Butinone e il Bergognone e il Civerchio guardarono a lui come alla vetta eccelsa insormontabile che si perdeva nel cielo.

* * *

Andrea Solario [1] nacque circa il 1460; nel 1490 lasciò Milano per seguire a Venezia suo fratello Cristoforo, e nel 1493 tornò in patria con lui, nominato allora scultore ducale. Nel 1507 fu chiamato in Francia al servizio del cardinal George d'Amboise, ministro di Luigi XII, per decorarvi la cappella del suo castello di Gaillon in Normandia, e vi rimase fino al 29 settembre 1509. Nel 1503 dipinse la *Crocifissione*

[1] Bibliografia recente su Andrea Solario: Badt (Kurt), *A. S., sein Leben u. seine Werke*, Leipzig, 1914; Malaguzzi (Fr.), *I Solari architetti e scultori lombardi*, in *Italienischen Forschungen*, Firenze, I, 1906; Schlegel (Lisa de), *A. S.*, in *Rassegna d'Arte*, 1913.

del Louvre; nel 1506 l'*Annunciazione* della raccolta Fairfax Murray; nell'anno seguente la *Testa di San Giovanni Battista* del Museo Poldi Pezzoli; nel 1511 il *Cristo* della Galleria Borghese; nel '15 il *Riposo in Egitto* del Poldi Pezzoli; nel '20 l'*Assunzione* della Certosa pavese.

Fra le prime opere di Andrea Solario, quantunque non ammessa dal suo più recente biografo, è una *Madonna col Bambino*, nella Galleria di Brera (fig. 634), fresca di Venezia, tutta memore di Jacopo de' Barbari. Nella penombra vaporosa della stanza, con una finestra aperta sulla campagna e un vaso di garofani sul davanzale, la Vergine pensosa, dalle carni trasparenti, la testa oblunga, piccola, chiusa da un bianco drappo come entro una cuffia, trattiene il bambino che si protende per coglier fiori dal vaso; cade dalle spalle a terra il manto in piegoline fluenti oscillanti, come lunghe vene ondulate, che ricordano, non meno degl'incurvati contorni della persona, la maniera di Jacopo de' Barbari; cade a lente e lievi increspature il bianco copricapo, insinuandosi lungo il mantello. E la dolce timidezza dei minuti lineamenti del liscio volto, che si delinea piatto sul fondo nel leggero velo del colore, senza accenti d'ombra, trae risalto dalle tremolanti linee del panneggio e della persona, ed anche dalla timidezza, dall'incertezza del segno, che ancora trova inciampi ad esprimersi, specialmente nel braccio e nella mano grossa, corta, col dorso gonfio. Un garofanetto roseo è il piccolo Gesù che tende la mano desiosa ai garofani bianchi: le carni lattee hanno leggere trasparenze di rosa; radi capelli coprono la testina; gli occhi sono umidi, d'un cilestrino pallido, purissimo. Neppure nelle belle *Madonne* del periodo più forte di Andrea Solario ritroveremo la grazia, la freschezza di sensi, con cui il pittore dipinse il bimbo dalle carni chiare, nutrite di latte, e i bianchi fiori che si curvano e tremano sopra gli steli.

Una sola volta Andrea, che predilesse le forme piatte, poco costruite, poco chiaroscurate, trovò forza di rilievo,

quando ebbe davanti a sè un modello di forma costruita con sapienza prospettica: l'*Ecce Homo* perduto di Antonello. L'artista milanese si propose di seguire con fedeltà il grande esemplare (fig. 635); forzò la mano a dar volume alla forma e modellò la bocca come a intaglio in pietra tenera; tornì il

Fig. 634 — Milano, Galleria di Brera.
And. Solario: *Madonna.*
(Fotografia dell'Istituto italiano d'Arti grafiche).

ramo di spine intrecciato a corona; addensò l'ombra nel cavo degli occhi dolorosi; espresse una forza quasi brutale nei lineamenti grossi e contratti, negli occhi crucciosi. Invano si cercherebbe nell'opera la ideale architettura plastica di Antonello: la modellatura della guancia destra è manchevole, piatta, in confronto della massa sferoidale dello zigomo a sinistra; zone d'ombra e di luce, senza trapassi, danno una

sfaccettatura prismatica al largo collo, che Antonello formava sempre cilindrico; angoloso è il segno della clavicola e anche il rilievo dei tendini; una brusca linea uncinata contorna il collo e la spalla sinistra. Il maestro lombardo che, copiando, ne' suoi anni inoltrati, la *Cena* di Leonardo, sopprimerà quasi il chiaroscuro per ridurre a lisce, inconsistenti imagini, vuote di ossa e di muscoli, formate col soffio nel loro rilievo, le figure plastiche del Maestro, chiaroscurate a forza di contrasti, non penetra nel segreto della modellatura antonelliana. Come tutti i pittori lombardi, il Solario non sa contenerla con rigore scientifico entro l'ideale forma sferica di Antonello; non lavora al tornio; di quando in quando scava fosse troppo profonde, lascia cader lo scalpello con un colpo inesperto sul marmo, e taglia a spigolo o spiana le curve superfici dell'esemplare.

Meglio riuscì a interpretar le forme alvisiane, dipingendo il ritratto di senatore veneto, ora nella National Gallery di Londra (fig. 636), in un paese ondulato, sparso di cespugli punteggiati di luce, monotono nella distesa delle basse colline, con due sottili arbusti semispogli, disegnati nitidamente sul cielo terso d'un pallido ceruleo. Il parapetto alvisiano è caduto, ma il superbo gentiluomo, dai freddi occhi azzurri, si presenta al popolo come dietro un parapetto, al quale appoggia la mano, che tiene, alla maniera fiamminga, un garofano, mentre l'altra, inanellata, passa entro la fascia gettata ad armacollo. Gli occhi cristallini, la capigliatura irsuta, le narici dilatate, la bocca sinuosa son modellati sugli esemplari antonelliano-alvisiani; ma le pieghe, non più cilindriche, bensì taglienti, listate di luce, si irradiano lungo la tunica in triplici fasci; un incavo angoloso si addentra nella guancia; l'ombra pesante, che contorna il volto e va a cadere sul collo, è troncata dalle sporgenze ossee e dalle grinze della pelle bruscamente, a taglio irregolare, contrario all'osservazione della realtà e alla speciale distribuzione del chiaroscuro suggerita ad Antonello dalle leggi del rilievo. Tra-

Fig. 635 — Richmond, Coll. Cook. And. Solario: *Ecce Homo.*
(Fotografia Anderson).

duttore della forma plastica del Messinese, il Solario mostra di non aver compreso le regole del chiaroscuro plastico, come, traducendo le sinuosità del segno leonardesco, non comprenderà il valore che nell'arte di Leonardo aveva lo sfumato delicatissimo delle ombre. Ciò nonostante, il quadro di Londra rimane il capolavoro ritrattistico del Solario, e nella modellatura, specialmente delle mani — la sinistra con la pelle rugosa e quasi staccata, la destra con le dita dalle nocche taglienti mosse alternativamente — ha qualche affinità con le opere di Lotto giovane, con una differenza essenziale però: all' irrequietezza della linea lottesca che si studia di sfuggire sempre la regolarità, al movimento dei tratti fisionomici, si sostituisce l'immobilità, la posa. Par che il duro personaggio, il quale guarda dall'alto con sprezzante alterigia la folla, non possa mai sciogliersi da quella sua rigidezza estrema, non possa piegare il ligneo torso o girare la testa sul largo collo di pietra.

Simile a questo, ma inferiore e alquanto più tardo, è un altro ritratto del Museo di Boston (fig. 637), con uno squadro meno antonelliano e profonde rughe a cerchio incise a forza, materialmente, nella guancia e nel collo. Sul viso ossuto, con le carni molli e malaticce, gli occhi atoni di uomo estenuato, la bocca contorta, sembra che l'abitudine alle sofferenze fisiche abbia impresso la contrazione d'un momento di dolore. Scarso è il risalto della figura sul fondo scuro della parete, in cui s'apre, alla maniera alvisiana, una finestra centinata, e cominciano a venir meno la sodezza delle carni e la fermezza del segno.

Più rispondente allo squadro antonelliano è il *ritratto di giovane* (fig. 638), nella Galleria di Brera, affacciato a un parapetto e volto di tre quarti a destra, mentre lo sguardo sfugge dal lato opposto, secondo lo schema del Messinese. La determinazione della struttura ossea del volto è più forte di quella che si vedrà nelle opere posteriori del Solario; lo zigomo sporge, il contorno sinuoso della mandibola è ta-

Fig. 636 - Londra, National Gallery.
And. Solario: Ritratto di senatore — (Fot. Anderson).

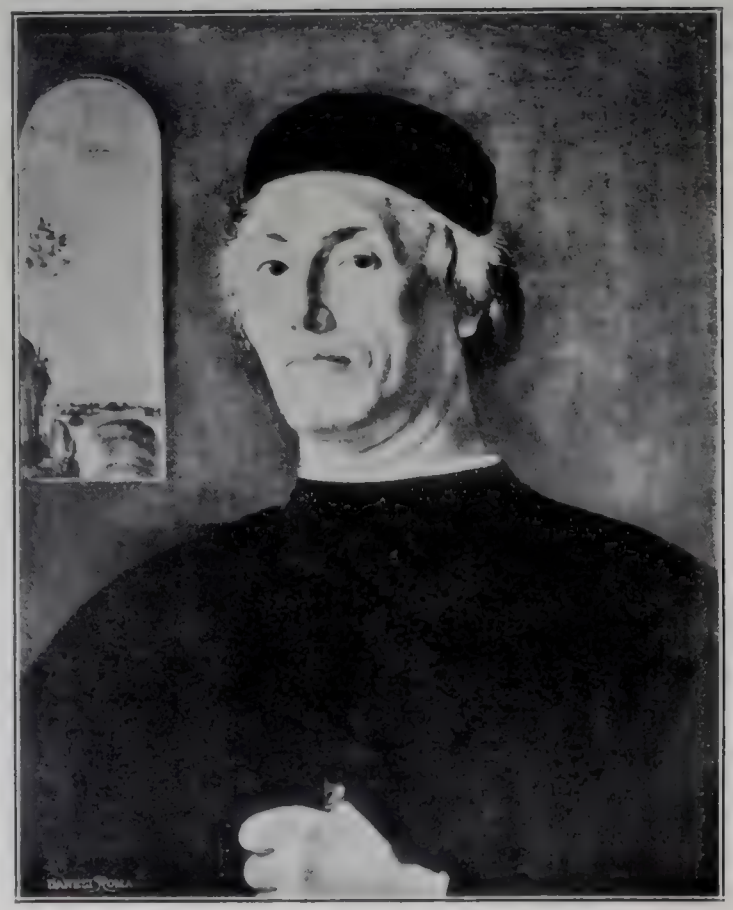

Fig. 637 - Boston, Museo. And. Solario: Ritratto virile.
(Fotografia Chester A. Lawrence, Boston).

gliente. Gli occhi hanno la luce cristallina di Antonello, l'ombra cade obliqua sotto il mento, diradata irregolarmente dai riflessi, la capigliatura di seta scende in ricche anella intorno alle guance del giovane, vestito con ricercata eleganza e solo preoccupato di destar buona impressione nel pubblico e di far ammirare il grosso anello che tiene al dito. La pompa esteriore, che diverrà più tardi qualità dominante nelle opere del Solario, traspare da questo ritratto, traduzione lombarda di forme antonelliane.

Una certa affinità con la bella *Madonnina* primitiva di Brera è nella *Madonna* adorata da una famiglia di committenti, a Filadelfia (fig. 639), nella collezione Johnson. Sopra lo sfondo d'una parete in cui si aprono due finestre centinate, lo sfondo del quadro di Alvise nella chiesa del Redentore, Maria stende la mano protettrice sul capo del divoto, e china lo sguardo sul gruppo delle donne, raccogliendo così tutti i fedeli sotto il suo patrocinio, e, mentre il Bambino benedice il committente, gli solleva l'altro braccio, quasi per far che non dimentichi di benedire la preghiera della gentildonna. Nella tenera gentilezza di questo duplice gesto è ancora la grazia della primitiva opera dell'artista, e come in quella il manto forma curve alla maniera di Jacopo de' Barbari e il disegno delle braccia e delle mani è deficiente. Tutti calcati sopra un modello sono i volti dei divoti, dagli occhi fissi, sorridenti nelle donne, incantati negli uomini, i lineamenti grossi; il bimbo è una copia in piccolo del padre, la bambina una minuscola copia della madre, nei lineamenti, come nell'espressione e nell'atteggiamento. Il piccolo Gesù malaticcio non ha più la grazia di quello della Madonna di Brera; i lineamenti della Vergine sono segnati finemente, il volto, uniforme di chiaroscuro, liscio di colore, coi fulvi capelli di seta e le sopracciglia nere ad arco, ha la gentilezza un po' preziosa d'una figurina di porcellana; il paese, sempre chiaro e ben ordinato, è ideato con un intento decorativo, e simile a tutti i paesi del primo periodo di Andrea Solario, con ar-

boscelli più alti delle rocce, dai fusti esili come lunghi steli di fiori, e collinette uniformi, che in fondo svaniscono nell'orizzonte striato da incerti contorni di ondulazioni nella nebbia.

Fig. 638 — Milano, Galleria di Brera.
And. Solario: Ritratto di giovane — (Fot. Anderson).

Le forme del periodo veneziano si vedono ancora nella Madonna adorata dai Santi Giuseppe e Girolamo nella Galleria di Brera (fig. 640), per la levigatezza smaltata del colore, la struttura dei volti e il tipo alvisesco del bambino; ma appare in questo quadro un avviamento alle forme del periodo lombardo, la ricerca di dare un leggero movimento

Fig. [illegible] — Firenze. Galleria Pitti. Andr. Solario: Tavola [illegible].

bonario volto di Giuseppe, vecchio contadino dagli ossuti lineamenti, la bocca sdentata, sottile, tremante nel sorriso, lo sguardo chino, con tenerezza paterna, sul bimbo Gesù. Terso, come sempre nel Solario, è il cielo, frastagliato all'orizzonte

Fig. 640 — Milano, Galleria di Brera.
And. Solario: *Sacra Famiglia e San Girolamo* — (Fot. Anderson).

dalle rocce azzurre, e più in qua avvivato da alberetti punteggiati e da strisce d'acqua dilaganti nei prati presso la città lontana, appena visibile sul fondo delle prealpi. Con questa opera potente si chiude il periodo veneto del pittore che, a poco a poco, allontanandosi dai modelli che gli avevano insegnato a ricercare le struttura ossea dei corpi, qualche ve-

latura di ombre trasparenti, la purezza smaltata del colore, si stempererà nell'imitazione non sentita, esteriore, dei modelli di Leonardo.

Tre opere si collegano ancora con le forme veneziane, sebbene in esse abbia già larga parte l'elemento lombardo: la *Vergine col Bambino* nel Museo Poldi Pezzoli a Milano (fig. 641), il *Cristo* già nella collezione Crespi, e il ritratto di un gentiluomo nella Galleria Nazionale a Londra. Sul fondo scuro unito, dietro un parapetto marmoreo, sul quale tien seduto il Bambino, alla maniera alvisiana, si delinea la Vergine, che già va prendendo il tipo lombardo, nel languido sguardo degli occhi ombrati dalle lunghe ciglia. Il chiaroscuro si rinnova, il colore perde un po' del suo smalto, divien vaporoso, e i contorni dei volti si ammorbidiscono, smarriscono la definizione, per la sfumatura dolcissima delle ombre che richiama la maniera del Bergognone. Il Bambino, reggendo tra le mani a fatica il grosso volume, interroga con lo sguardo la Madre come per chiederle spiegazione di qualche difficile passo. La fattura del dipinto diviene più superficiale, più stuccata e tirata a lustro, più uguale e monotona; le pieghe delle vesti non son costruite, e il pittore si contenta di punteggiar finemente la doppia aureola della luce, e i raggi sulla testa del Bambino, come di lucido metallo, e d'intensificar l'espressione sentimentale delle figure.

La stessa tendenza è palese nell'*Ecce Homo*, già della collezione Crespi a Milano (fig. 642). Sfumano le ombre sulle guance e nel cavo degli occhi, con un fuggevole incerto movimento fluttuante, che dà maggior morbidezza al volto pesante e florido, in cui appena s'intravvede un lontano riflesso dello squadro di Antonello. Dall'aureo scollo della tunica si dipartono fasci triplici di pieghe lente raggiate; due grosse gocce di sangue si aggrumano sulla fronte e due lagrime vitree cadono dagli occhi, con simmetria convenzionale; il collo grasso e corto, la mollezza delle carni,

tutta lombarda, danno un aspetto greve e un po' materiale alla immagine divina; ma la profondità del dolore, che oscura gli occhi tra le palpebre gonfie di pianto, è espressa

Fig. 641 — Milano, Museo Poldi Pezzoli. And. Solario: *Madonna.* (Fotografia Anderson).

con una penetrazione la quale verrà meno nelle più tarde immagini di Cristo dipinte dal pittore.

Lo stesso chiaroscuro sfumato e oscillante passa sul volto del gentiluomo che poggia superbamente una mano sul parapetto nel quadro di Londra (fig. 643), mentre fra le dita dell'altra tiene un biglietto. Adattandosi agli usi lombardi, il pittore sente il bisogno d'appoggiar la figura a

un secondo parapetto marmoreo, per separarla con una zona scura dal paese, di carattere lombardo nelle lumeggiature a cerchio degli alberi e dei cespugli e soprattutto nelle macchiette, opache e sottili come quelle del Bergognone: la barca che sta traghettando il fiume sembra uno dei sottili gusci di Ambrogio da Fossano, che galleggiano rimbalzando sull'acqua per la loro leggerezza; in lontananza un uomo a cavallo e due cani in corsa inseguono la selvaggina. Lo squadro alvisiano è mantenuto ancora nel volto del superbo personaggio; l'ombra sul collo è distribuita alla maniera di Antonello, ma la struttura ossea comincia ad esser nascosta, velata dall'abbondanza e dalla mollezza delle carni; la bocca sottile è segnata con finezza; gli occhi si chiudono leggermente come per guardare più fisso e più lontano.

Ma anche nel periodo lombardo il pittore ebbe un momento di slancio, quando compose il gruppo delle *Madonne*, che culmina con quello del Louvre. La prima nella bella serie è la *Madonna* già del Crespi (fig. 644), seduta in una stanza che s'apre per una finestra sopra il paese tipico del Solario, in uno sfondo alvisiano. Sempre più le linee s'inarcano: il labbro della Vergine, che abbassa i grandi occhi sul piccino, è segnato a convenzionali festoni; rotondo è il nudo del putto, molle, carnoso, modellato alla maniera di Leonardo, qua e là variato dalle ombre superficiali del Solario, che serbano il riflesso dei vividi colori delle vesti; tenere come il corpicino del bimbo, si affondano nelle molli carni di Gesù le mani di Maria, mani morbide, disossate, ceree, che ricordano la *Gioconda* di Leonardo e che si ripeteranno continuamente nelle opere di Andrea Solario, nelle delicate Madonne, come nei ritratti gentiluomini, studiosi di metterle in mostra, di farle ammirare.

Il Bambino, tranquillo in grembo alla madre nel quadro già Crespi, sgambetta vivace sopra un molle cuscino nell'altro di Bergamo (fig. 645). Non bene in equilibrio, sta per cadere e si trattiene al braccio della madre, che gli porge

Fig. 642 — Milano, Galleria Crespi (già). And. Solario: *Ecce Homo.*
(Fotografia Anderson).

il seno. Tutta assorta nella dolcezza del momento, la madre si raccoglie in sè e vagamente sorride; il bambino guarda in alto con grandi occhi estasiati. La stessa scena invertita è ripetuta dal pittore nella Madonna del Museo Poldi Pezzoli

Fig. 643 — Londra, Nat. Gallery. And. Solario: Ritratto.
(Fotografia Anderson).

(fig. 646), più tarda, come appare dal vaporoso sfondo leonardesco e dalla raffinatezza artificiosa delle carni di porcellana.

Ma la gemma tra le composizioni del Solario è il quadro del Louvre (fig. 647), dove il pittore, rielaborando le linee delle due prime composizioni, curva sempre più la madre

Fig. 644 — Milano, Galleria Crespi (già). And. Solario *Madonna.*
(Fotografia Anderson).

verso il bambino e inarca il corpo del putto adagiato sopra un soffice guanciale, così da raccogliere idealmente in un cerchio i contorni delle figure. Nel quadro Crespi ciascuna di esse stava a sè, le linee descritte dai loro corpi erano parallele; nel quadro di Bergamo una gamba del bambino, per la violenza del movimento, portava una nota dissonante

Fig. 645 — Bergamo, Accad. Carrara.
And. Solario: *Madonna*.
(Fot. Anderson).

Fig. 646 — Milano, Museo Poldi Pezzoli.
And. Solario: *Madonna*.
(Fot. Anderson).

nell'armonia del gruppo; qui l'intreccio delle curve è ammirevole e dà slancio al movimento, unità alla composizione, istantaneità all'azione. La naturalezza del moto del bambino, che si raggomitola stringendosi un piede fra le mani, rende anche più spontaneo e facile il sapiente giro della linea, e quel girar voluttuoso di curve esprime il godimento del putto che sente diffondersi nelle sane membra la vita col calore del latte materno, e la gioia terrena della madre che, con occhi ridenti, accosta il volto leonardesco al dolce visetto del figlio per offrirgli il seno: uno nell'altro s'immer-

Fig. 647 — Parigi, Museo del Louvre. And. Solario: *Madonna.*
(Fotografia Alinari).

gono i due sguardi. Il Solario in quest'opera, nella quale ha trovato un'espressione rapidissima del movimento, che fa sventolare il manto della Vergine e ne agita i serpentini capelli, per l'unica volta parve cogliere, negli sbattimenti di ombre e di luci sui volti, il movimento del chiaroscuro leonardesco. Vivacissimo è il colore: il bianco drappo, che copre i fiammei capelli della Vergine stacca con forza la figura dallo smaltato verde dell'ampio decorativo gruppo di alberi.

I lineamenti sinuosi del periodo lombardo, insieme con qualche ricordo di Jacopo de' Barbari nel panneggio, riappaiono nella *Santa Caterina* (fig. 648) della Galleria Poldi Pezzoli, e mentr'essi s'incurvano, i grandi occhi sporgono sotto le arcuate palpebre socchiuse; sul viso puro e freddo cade una lunga spirale dei capelli arrotolati intorno a un cerchietto tempestato di perle. Sopra lo stesso sfondo di rupi è dipinto il Precursore (fig. 649), fredda figura dai neri occhi fissi, i ricci disposti artificiosamente intorno alla fronte, le labbra disegnate di convenzione.

Nell'*Annunciazione* (fig. 650) della collezione Fairfax Murray a Londra, esposta nel 1899 al Burlington Fine Arts Club, il pittore, ormai avviato alla ricerca del fasto, mette la Vergine entro una stanza signorile con un letto adorno di pesanti colonne marmoree e ricchi cortinaggi. D'estrema finezza sono i lineamenti di Maria che interrompe la lettura e, lasciando cadere in abbandono una mano, china la testa in ascolto dell'angelo: il tipo di Leonardo s'impreziosisce, e non modellato dal chiaroscuro leonardesco, anzi liscio e uguale il volto, senza indicazione di ciglia, con le piccole labbra schiuse, i capelli leggeri ondulati, le tinte rosate, non ha alcuna determinazione di linee. Cadono a fasci di raggi le pieghe del manto trattenute dalla molle mano di cera, e i fili lucenti d'un velo girano intorno alle spalle. L'angelo che, rigidamente inginocchiato a terra, parla alla Vergine, è condotto con la stessa raffinatezza: lievi i capelli, morbidi i lineamenti, ricca la veste azzurrina con orli d'oro

bruno; ma anche la pallida bellezza di questa figura non sfugge a una certa superficialità preziosa: fredda è la testa,

Fig. 648 — Milano, Museo Poldi Pezzoli.
And. Solario: *Santa Caterina.*
(Fot. Anderson).

Fig. 649 — Milano, Museo Poldi Pezzoli.
And. Solario: Il *Precursore.*
(Fot. Anderson).

senza fremiti, insignificante il movimento della mano che accompagna la parola. Ricercatore di eleganza e di convenzionale bellezza, il pittore, nelle due figure dell'*Annun-*

ciazione, dà un esempio del suo tipo femminile, ormai formato: statuine fragili di porcellana di Sassonia, dalle tinte delicate, dai lineamenti inespressivi. Coloristicamente, l'*Annunciazione* è una delle migliori opere di Andrea Solario

Fig. 650 — Londra, Coll. Fairfax Murray. And. Solario: L'*Annunciazione*. (Fotografia del Burlington Fine Arts Club).

nella indovinatissima gamma di rossi: rossastro il pavimento, fulve le ali di Gabriele, rosso cupo il manto, rosso ciliegia la veste di Maria, di velluto carmisino il baldacchino del letto. Il trapasso dalle tinte calde al grigio argenteo della parete è compiuto con squisito senso d'armonia.

La delicatezza estrema delle figure nell'*Annunciazione* ci determina a porre verso lo stesso periodo l'*Ecce Homo*

del Museo Poldi Pezzoli (fig. 651), col busto seminudo, niveo, trasparente, sottile di contorni, spiccante, nella gelida chiarità delle carni, sul fondo scuro. Il pittore ha cercato di idea-

Fig. 651 — Milano, Museo Poldi Pezzoli.
And. Solario: *Ecce Homo* — (Fotografia Anderson).

lizzare la bellezza della divina figura, raggentilendo ogni linea del volto, assottigliando, allungando le belle mani inerti; ma l'opera rimane fredda; nulla esprimono le vitree lagrime, che cadono dagli occhi come per ornare della loro luce il pallido volto; ogni linea è impassibile; lo scettro è necessario per esprimere l'idea del martirio, mentre il Cristo

della Galleria Crespi la esprimeva col muto dolore degli occhi invocanti pietà.

La decadenza dell'artista comincia a determinarsi sin dal tempo in cui uscì d'Italia, quando Carlo d'Amboise, suo protettore, nel 1507, lo impiegò a ornare di affreschi la cappella del suo castello di Gaillon in Normandia. Il ritratto di Carlo d'Amboise, esistente nella Galleria del Louvre (fig. 652), lo rappresenta tirato a stucco, e, nonostante la delicatezza dello sfumato nel volto, questo si slarga e s'appiatta sul fondo. Le liste dell'orlatura della veste, in giri concentrici intorno allo scollo, sembrano incassate nella dura pasta della stoffa di cuoio; la cuffietta, la collana, come l'orlatura, a gemme, a perle, a filigrane, della *pelanda*, sono d'una diligenza grandissima quanto materiale.

Tutto riman duro, intagliato, forbiciato ne' contorni, nelle curve elissoidali, nelle curve di mensola, nel corpo ovoide. Il paese, di forma non nostrana, puramente decorativa, tutt'avvolto nella nebbia, indeterminato, lascia appena scorgere qualche macchia scura del terreno boscoso in cui s'ingolfano le acque argentee d'un lago, e, nel lontano, alcune cime nevose: a destra alcuni alberi nel davanti con rami fioriti, non raggiunti dalla nebbia, hanno d'uno scuro intenso le frondi, che nelle parti in luce son punteggiate di bianco.

Nel periodo dell'appiattimento, delle curve concentriche e delle curve a *esse* si deve classificare la *Madonna col Bambino* della Galleria Nazionale di Londra (fig. 653), dove la tenera debole madre, che stringe amorosamente la propria testa a quella del figlio, si nasconde in tutti quei cerchioni di drappi. Il chiaroscuro, benchè più intenso, alla leonardesca, lascia emergere le carni come pelle di guanto lustra e sottile. Il paese si confonde nella nebbia; le chiome scure degli alberi nel davanti sono tocche da punti lucenti. Con le stesse forme piatte, aggirate, a conca, tagliate nell'osso, coperte di cuoio, si vede la suonatrice della collezione Hertz a Roma (fig. 654). Le maniche ad anelloni hanno trinciature recise come labbri

di ferite di coltello, secondo la maniera tedesca; la veste sembra pelle sgonfiata. Il suono non commuove la donna, che guarda interrogativa, sorridente; le dita poggiano sulle

Fig. 652 — Parigi, Galleria del Louvre.
And. Solario: Ritratto di Carlo d'Amboise.
(Fotografia Alinari).

corde senza farle vibrare. Così la pittura del Solario s'arresta alla lustratura delle forme circolari, si raffredda sempre più, si immobilizza, si stanca.

Egli vuole esser fine e profondo nella Vergine addolorata della raccolta Crespi (fig. 655), ma le vesti avvolgono pesanti la figura, ne legano le mani conserte; vuole esser

fine e profondo nel Cristo dell'Accademia Carrara, di espressione dolorosa (fig. 656), ispiratogli da Leonardo, ma con l'arricciolar la barba bipartita, con formar di cristallo le lagrime, di corallo le gocce di sangue, col disegno dell'or-

Fig. 653 — Londra, Nat. Gallery. And. Solario: *Madonna.* (Fotografia Anderson).

latura dello scollo a semicerchio della dalmatica e della triplice serie di punte di raggi, formanti croce, si fa sempre più artificioso: tutta quella cura va a detrimento dell'espressione; quella boccuccia, quel nasetto non corrispondono alle palpebre gravi, socchiuse sugli occhi per dolore immoti. Precorre così il Dolci, come fallimagini di devozione, per

uomini di fede scarsa e superficiale, mormoranti macchinalmente una prece.

Come la fede dei campagnuoli si esplica nel dare i più bei vestiti alle immagini di stucco, le più vaghe acconcia-

Fig. 654 — Roma, Collezione Hertz. And. Solario: *Suonatrice.* (Fotografia Anderson).

ture, i più ricchi gioielli, così ne' giorni di gora morta della fede religiosa si stampano figure forbite, accarezzate, nelle quali la bellezza consiste nell'agghindamento e nella lustratura. In tal guisa, quando Andrea Solario dipinse la testa di Giovanni sul vassoio (fig. 657), nonostante la cura di mettere in evidenza i segni della morte, l'irrigidirsi, l'affilarsi

de' lineamenti, fece i bei riccioli, la bella testa d'un giovane cavaliere, e pensò alla virtuosità di rendere il rispecchiarsi della testa sul vassoio lucente. L'idealità del divoto riduceva così a una forma ideografica il male e la morte;

Fig. 655 — Milano, Galleria Crespi (già).
And. Solario: *Addolorata* — (Fotografia Anderson).

rendeva l'espressione con segni esteriori, con la ripetizione delle linee convenzionali d'un tipo; ma quei segni, quelle linee erano tirate fuor di posto. L'artista superiore rende bella anche la morte, dà giovinezza alla triste vecchiaia; e gli altri, coloro che non arrivano alle altezze del genio, per render la bellezza eterna, la giovinezza dello spirito non caduca,

cercan ricchezza ed eleganze. Non possiamo quasi persuaderci che Andrea Solario, nella piena maturità dell'ingegno, sia caduto in forme sempre più vuote. Nel quadro di *Gesù che porta la Croce circondato da Farisei* (fig. 658), della Galleria Borghese, eseguito nel 1511, si accentua il carattere fiammingo, la maniera leccata della scuola di Quentin Massys: è una pittura vitrosa, d'una materiale finitezza nell'indicazione dei lividi prodotti dalle battiture sulle braccia e sul corpo di Cristo, nell'imitazione delle fibre legnose e della scorza del pioppo che forma la croce; nella riproduzione delle corde, delle spine e sino delle unghie del manigoldo a sinistra. Il manigoldo a destra, che sembra un mascherone, ha la trinciatura del berretto e la camicia cordonata poveramente fatta. Solo la nobile figura di Cristo richiama lo stampo di Andrea Solario, ma i lineamenti sono induriti, e il colore della testa, col violaceo delle carni, degli occhi, delle labbra, toglie la grandezza morale.

Fig. [illegible] — [illegible]. [illegible]. [illegible]. [illegible]. [illegible]. [illegible].

Sentendo l'impoverimento della sua arte, Andrea torna all'antico con il *Riposo in Egitto* (fig. 659) del Museo Poldi Pezzoli (a. 1515); ma, nonostante che faccia scendere il manto dal capo della Vergine in lunga linea tirata, come da principio, quand'ebbe negli occhi Jacopo de' Barbari, il pittore è mutato, e la sincerità del tempo antico è sparita: tutto si è fatto di maiolica. Maria, incantata, tocca le frutta senza prenderle dalle mani di Giuseppe; il Bambino abbraccia il collo della madre e fa per prender le frutta guardando contristato il vecchio, come se lo compiangesse; e questi apre la bocca che mostra i bianchi dentini, e guarda

con aria cerimoniosa interrogativa. Gli ampî drappeggiamenti pesanti riempiono lo spazio, senza riuscire a dare la monumentalità cercata al gruppo, il quale non è nè pittorico, nè plastico. Lo studio dei particolari, la virtuosità del co-

Fig. 657 — Parigi, Museo del Louvre.
And. Solario: Testa del *Precursore* — (Fotografia Anderson).

loritore, che insiste nel disegno della boraccina, come della scorza degli alberi, non son fatti per ottenere un insieme; e il paese alto alto non sfonda dietro la nicchia di piante su cui spicca la *Sacra Famiglia*; l'illuminazione, che vien bassa da destra, concorre a spezzare in parti quella rappresentazione all'aperto; la linea diagonale della composizione con-

trasta troppo con le oblique tirate dei manti di Maria e di Giuseppe, e ogni idea di geometrizzazione del gruppo perde valore per quel gorgogliar dei panni e dei drappi, non vorticoso come altre volte, ma pur sempre pieno e gonfio.

Fig. 658 — Roma, Galleria Borghese. And. Solario: Il *Portacroce*. (Fotografia Anderson).

Nel quadro della *Fuga in Egitto* il ritorno all'antico è dimostrato anche dalla mancanza di richiamo a Leonardo, che solo si potrebbe notare nei modi di dare col verde una nicchia, un ambiente scuro ai personaggi. Così nel ritratto di Domenico Morone, nella collezione Gallarati Scotti di Milano (fig. 660), un richiamo al Vinci si può ritrovar solo nella mano poggiata sul tavolo, con le dita rialzate,

Fig. [illegible]. — Milan. Museo Poldi Pezzoli. Andr. Solario: *Riposo in Egitto*.
Fotografia Anderson.

gesto che qui diviene artificioso e insignificante. Ricordano maggiormente Leonardo gli Apostoli in basso dell'*Assunta* nella Certosa di Pavia; ma le forti e poderose teste vinciane là si lisciano e si impoveriscono. Intorno al vuoto

Fig. 660 — Milano, Coll. Gallarati Scotti.
And. Solario: Ritratto di Dom. Morone — (Fot. Anderson).

sepolcro di Maria guardano alcuni Apostoli, non tutti dodici, probabilmente per la difficoltà di raggrupparli in così gran numero. Cinque Apostoli guardano entro il vuoto sepolcro; Tommaso vi tien dentro la cintura, mostrandola ai compagni, additando che l'ha ricevuta dall'alto. Viene innanzi uno degli altri, e guarda curioso la sacra reliquia; Giovanni,

puntate le braccia sul margine della tomba, sorride della sorpresa del compagno; fra le teste di Giovanni e di Tommaso protende la sua un vecchio, e un Apostolo ritto a destra mostra alle genti con ambe le mani il sacro deposito. La scena sacra però è in parte mutata in una di genere; il paese ampio, con forme graduate secondo la distanza, ma troppo minute, non sembra fatto per la scena che si svolge davanti, e in alto Maria, col manto aperto dagli angioli a festone, a baldacchino, mostra ancora una volta come Andrea Solario non possedesse senso decorativo. Egli si muove sempre a fatica, le sue forme si pietrificano, perdono nervi e sangue; anzi, per moversi, arriccia, aggroviglia corpi e drappi. Sente la pesantezza delle sue figure e, per alleggerirle, le torce, le aggira in cerchio; ma è sempre denso, sempre greve. Non sa rinunciare all'abbondanza de' grossi drappi, come al tirato, all'osseo delle carni. Ogni finezza rimane perciò esteriore, sovrapposta, non partecipe della natura degli esseri, che una volta, nella *Madonna* del Louvre, ci rese nello slancio d'affetto.

* * *

Un quadro della raccolta Albertini, già della Galleria Crespi (fig. 661), ci fa conoscere lo sviluppo delle prime forme dello Pseudo Boccaccino,[1] identificato con Agostino da Lodi, per essersi scoperto un quadro, ora a Brera, con la sua firma.

L'ovale appuntito della Vergine, le piegoline strizzate e incurvate del Bambino, che prende dalla mano di lei una mela, le mani con le dita estremamente affusolate, aguzze sulla punta, rispecchiano forme di Jacopo de Barbari, ve-

[1] Bibliografia recente sul maestro: Bode (W.), *Un maestro anonimo dell'antica scuola lombarda: Lo Pseudo Boccaccino*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1890, pag. 193; Fogolari (G.), *Lo Pseudo Boccaccino*, in *Rassegna d'Arte*, aprile 1909; Frizzoni (G.), *Niccola Appiani ossia lo Pseudo Boccaccino*, in *Rassegna d'Arte*, agosto-settembre 1909; Id., *Giovanni Morelli e la critica moderna*, in *Archivio stor. dell'Arte*, 1897, pag. 98-103; Malaguzzi Valeri (Fr.), *Chi è lo Pseudo Boccaccino*, in *Rassegna d'Arte*, 1912, pag. 99 e seg.

dute attraverso quelle del maestro cremonese; ma il chiaroscuro senza gradi, diffuso, evanescente, la scarsa solidità

Fig. 661 — Milano, Coll. Albertini. Agostino da Lodi: *Madonna.* (Fotografia Anderson).

della forma, la ingenua sentimentalità espressiva, provano che l'autore del delicato gruppo avvivato di bei verdi splen-

denti e di bianchi d'avorio, è nato in Lombardia e interpreta forme venete, con occhi abituati ad altre visioni. Dal Boccaccino l'artista lodigiano deriva lo studio dell'eleganza. che rimane in lui esteriore: non ha le raffinatezze del maestro, la sua virtuosità nel dar fioritura alle forme, ornandole di veli tessuti di luce, disponendo le pieghe con sapiente studio di linea, dando il chiaror delle gemme agli occhi opalini; si contenta di lumeggiare e raccogliere in lunghe ciocche ondulate i capelli della Vergine, cingerle il capo con un turbante, artificiosamente annodato e screziato di luci, forbiciar la vesticciola del bimbo, annodandone i tagli con nastrini di velluto, ornar di grossi coralli il braccio ed il collo. Le mani del piccolo Gesù, che si arresta titubante nel prender la mela, son piatte, senza forma; le gambe gonfie, mal modellate.

Affine a questo quadro è la *Sacra Famiglia* nella collezione Fontana a Torino (fig. 662), dove si rivede il bambinetto titubante, come pauroso di cadere dalle braccia della madre, con una mano distesa, non si sa bene se per benedire o per tenersi in equilibrio, e gli occhi rotondi sbarrati nella tonda belliniana testina. Egli è ancora adorno d'una fila di perle, ma la sua veste si è arricchita d'una specie di aurea stola sacerdotale; il manto della Vergine gira con un'ampia curva falcata intorno al busto, e si gonfia in un grande sbuffo sotto il braccio; una sciarpa forma un pesante nodo sul petto. Come il Solario, l'artista tende ad amplificare i panneggi, a girarli in curve vorticose. Turba la composizione la testa di Giuseppe, che si protende a guardare il bambino, riempiendo troppo lo spazio, e fallito è il tentativo di rendere il paese, con montagne rocciose indicate all'ingrosso sopra un tratto di cielo, e così vicino alle sacre figure da sembrare dipinto sulla tenda che da una parte fa loro da sfondo.

Un terzo quadretto, già riconosciuto per opera dello Pseudo Boccaccino (fig. 663), nella Galleria Estense di Mo-

dena, ha l'arricciolamento particolare degli altri quadri nella composizione slegata, senza giusto rapporto tra le figure e lo sfondo di colline che forman frangia.

Abbandonata la grazia esteriore delle prime composizioni,

Fig. 662 — Torino, Collezione Fontana.
Agostino da Lodi: *Sacra Famiglia.* — (Fotografia Anderson).

l'artista, quando dipinse la Madonna col Bambino e i Santi Girolamo e Simeone (fig. 664) della Galleria di Venezia, rese grottesche le forme del bambino, dalle carni molli e gonfie, che formano anelloni sulle gambe e le braccia, il nasetto camuso, la bocca imbronciata, le orecchie ad ansa. Una fascia stringe l'informe corpicciolo come per trattenere

le molli carni cadenti, e il manto che avvolge la Vergine si apre a formare due grandi anse metalliche; le teste dei Santi, con l'alta cervice tipica dello Pseudo Boccaccino, sono segnate di convenzione nelle rughe a giogaia sulla fronte, in quelle a cerchio che contornano gli occhi, nei ciuffi spioventi delle sopracciglia.

Il colore liscio, smaltato, di questo quadro si stende anche

Fig. 663 — Modena, Galleria Estense.
Agostino da Lodi: *Madonna e San Sebastiano* — (Fot. Anderson).

nel quadro della chiesa di San Pietro Martire, a Murano (figura 665), composizione boccaccinesca ispirata probabilmente alla pala di San Giuliano del maestro cremonese. Con un movimento raccolto antonellesco, siede il putto sul grembo materno, volgendosi a guardare la rosa che la Vergine gli porge; un angelo suona, appiattato sul piedistallo; i quattro Santi guardano il popolo, conversano, meditano. Sempre uguale è la Vergine dal viso rotondo un po' sorridente, le palpebre

abbassate sugli occhi e divise da un solco, i capelli lisci discriminati; comici i putti suonatori appollaiati sul cornicione del trono, coi corpi seminudi intorno ai quali girano drappi sbattuti dal vento, le gote gonfie, gli occhietti chiari, tre ciuffi di lucidi ricciolini sulla testa rasa. Sempre cercando di abbagliare con la pompa delle eleganze boccaccinesche, lo Pseudo Boccaccino, dà luccicori alle chiome ricciute di

Fig. 664 — Venezia, Galleria. Agostino da Lodi: *Madonna e Santi.* (Fotografia Anderson).

Giorgio, dipinge con diligenza le imagini di Santi entro nicchie nella stola del vescovo, e si affanna a far scintillare le zanne del drago dalla bocca grottesca, i vitrei occhi, i ciuffi raggiati delle sopracciglia.

Il poco mutevole pittore ripete le sue figure dalle alte cervici e le teste rotonde, dipingendo la *Madonna col Bambino, San Giuseppe e Santa Lucia,* nel Museo di Berlino. La Vergine ha ancora i capelli come di fili di metallo lucente, divisi a ciocche sul petto e sulle spalle, gli occhi bassi, i lineamenti infantili; Lucia guarda con tondi occhi lo spettatore, mentre il bimbetto, comico per le minuscole

proporzioni, seduto sopra un minuscolo cuscino, che lo fan sembrare un gingillo, stende la mano verso gli occhi che la Santa gli porge su un vassoio. Continua così il pittoruccio a mettere in mostra le sue bambolette vezzose e ben agghin-

Fig. 665 — Murano, San Pietro Martire.
Agostino da Lodi: Pala d'altare — (Fotografia Alinari).

date, con gli occhi socchiusi per modestia, prendendo a prestito, per ornare i piccoli corpi, le più facili esteriori eleganze di cui il Boccaccino abbelliva le sue figure giovanili.

Più tardi Agostino da Lodi si volge ad altri esemplari: Bramante, Bramantino e i Leonardeschi; ma le infantili sue forme rimangono sempre le stesse, mantengono lo stesso

tipo col mutar dei modelli. Così, nel quadro della Galleria di Brera (fig. 666), che ha permesso l'identificazione dell'artista, egli continua imitando Bramante, a tirar lisci i suoi colori e si affatica a lustrar le sue figure con le tinte vivide smaltate. Davanti al nuovo esemplare, egli sente la necessità d'ingrandire la forma, e inturgidisce il tondo cranio di Sant'Agostino e il manto che gli gira sulla spalla, e dà gon-

Fig. 666 — Milano, Gall. di Brera. Agostino da Lodi: *Sant'Agostino e Giovanni.*

fiori di vescica alla testa di Giovanni, nella quale il più giovane degli eroi di palazzo Panigarola, per i lineamenti indeterminati, la boccuccia schiusa, gli occhi quasi privi di sopracciglia, si presenta trasformato in una mascheretta di donna grassoccia coi riccioli divisi in tante lucidi spirali formate come girando i capelli a più riprese intorno al dito. La parrucca agghindata, la veste a stellette d'oro, i rossi, i gialli, gli azzurri, lucenti sul fondo nero, non bastano a dar anima ai corpi privi di struttura. Come altri maestri lom-

bardi ben maggiori di lui, il Solario e il Bramantino, — Agostino da Lodi, nell'intento d'ingrandire la forma, la gonfia, la rende indecisa, le toglie ogni struttura. Ciò che prima era piatto s'inturgidisce, come se l'artefice avesse soffiato entro palloncini sgonfi.

Nel 1500 Agostino da Lodi dipinse la *Lavanda de' piedi* nell'Accademia di Venezia (fig. 667), vestendo alla maniera bramantinesca di ampli e duri mantelli le figure, nelle quali si raccolgono tutti i tipi dei quadri precedenti: i vecchi con gonfia barba, naso aquilino, sopracciglia corrugate a cespuglio, capelli discriminati sulla fronte convessa; i giovani col visetto rotondo, i lineamenti minuti, le palpebre socchiuse delle prime Madonne e del San Giorgio di Murano. Soltanto qua e là alcuni tipi sono adattati a quelli del Bramantino: due teste di vecchi nel fondo, e quella del giovane ricciuto, preso di profilo, dietro il Cristo. Un vecchio presso la porta, dagli occhi piccoli, affondati nelle occhiaie, la pelle del volto mobilissima, i lineamenti irregolari, le rughe non segnate, come si vede in tutte le altre figure, di convenzione, ricorda uno dei tre personaggi del quadro attribuito al Lotto nella Galleria Pitti, rappresentante le *tre Età dell'uomo*. Anche qui lo sfondo si perde nell'oscurità e non ha determinazione alcuna, così che le figure, assiepate, disposte in due linee una addossata all'altra, sembrano dipinte su fondo unito e non entro una stanza. Ancor memore delle eleganze boccaccinesche, il pittore allunga le figure, ne rende artificiosi i gesti.

Un adattamento ai tipi leonardeschi si nota nel quadro del Museo di Napoli (fig. 668), nel quale, per imitare Leonardo, il pittore s'accontenta di render più fumose le ombre e di delineare i profili dei devoti alla maniera del Boltraffio. Sempre in cerca di leggiadri artifici, delle foglie dell'albero, che forma sfondo alla Vergine, compone una cornice al quadro e alle teste e alle spalle delle tre figure, come per inghirlandarle.

Incapace di attorniare di aria e di luce i personaggi, Agostino da Lodi mette un'alta siepe di rose a far da sfondo allo *Sposalizio di Santa Caterina*, nella chiesa di Santo Stefano a Venezia (fig. 669), la sua migliore opera, con figure

Fig. 667 — Venezia, Galleria.
Agostino da Lodi: La *Lavanda de' piedi* — (Fot. Anderson).

ampie, negli ampli panni metallici, riccamente lumeggiati, piegati con una certa cura. Non più divisa a ciocche è la chioma della Madonna, ricca, fluente sulle spalle; il volto spira giocondità; e grazioso è il bambino che, rannicchiato sul grembo materno, si sforza a trattenere nella manina l'anello per infilarlo nel dito della Santa. Con questo quadro,

e con l'altro dell'Accademia di Venezia, che rappresenta tre Santi, convenzionalmente disposti, due di profilo, uno di fronte, infagottati nelle ampie e dure vesti bramantinesche, finisce l'opera del piccolo artista lombardo, che usurpò tante volte il nome del Boccaccino, senza aver nulla della fine, innata eleganza del maestro, ma solo di lui qualche atteggiamento prezioso. Fissò un tipo, che rimase suo e che ripetè di continuo: il *Gesù fra dottori* (fig. 670), dell'Accademia di Venezia ha ancora il viso a cerchio, i lucidi anellini di capelli, gli occhi tondi, la tonda boccuccia delle sue prime Madonne. Troncò quasi sempre a mezzo busto le figure e non riuscì mai ad architettare una composizione e darle ampiezza di sfondo, accontentandosi di abbagliare coi lucidi smaglianti colori imitati dal Boccaccino, coi gesti artificiosi, coi rigonfi panneggi, con la profusione delle piccole luci disseminate, con diligenti minuzie di miniatore e di orafo.

* * *

Dal Bramante discese Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino,[1] che in documenti è nominato per la prima volta nel 1503, a proposito dei lavori del duomo di Milano. Il 4 dicembre del 1508 era a Roma e faceva « ricevuta di ducati cento trenta a buon conto delle pitture da farsi nel Vaticano »; nel 1511 dipingeva a Napoli nella cappella Carafa in San Domenico Maggiore. Dev'essere nato non verso il 1468, ma dopo il 1480, per poter entrare — forse come garzone — nella bottega di Bramante, il quale lasciò Milano nell'autunno del 1499.

[1] Bibliografia recente sul maestro: Berenson (B.), *The North Ital. Painters*, 1907, pag. 176; Fiocco (G.), *Il periodo romano di Bart. S. detto il Bramantino*, in *L'Arte*, 1914; Frizzoni (G.), in *L'Arte*, 1901, 1908; Koop (A.), *The Bramantino. Portraits from San Martino di Gugnago*, in *Burl. Mag.*, VIII; Motta (E.), *Nozze Principalesche nel Quattrocento*, Milano, 1894; Suida (W.), *Die Jugendwerke des B. S.* in *Jahrb. d. Ksisamml. d. allerh. Kaiserh.*, Wien, XXV, 1904; Id., *Die Spätwerke des B. S.*, in id., XXVI, 1905; Id., in *Thieme-Becker Lexikon*, vol. IV.

Con la *Natività* dell'Ambrosiana (fig. 671), Bartolomeo Suardi esordisce nell'arte in forme affini a quelle del Butinone e com'esse ispirate allo stile mantegnesco ferrarese, giungendo però ben più su di quel maestro per abilità prospettica, per scienza costruttiva, per fermezza di segno, per la mobilissima vena fantastica. Con sapienza d'arte son di-

Fig. 668 — Napoli, Museo Nazionale. Agostino da Lodi: Tavola votiva. (Fotografia Anderson).

sposti Maria e i tre Santi monaci a semicerchio intorno al bambino volto allo spettatore: Maria con le mani congiunte sotto il gran manto dai serici riflessi velati, Francesco orante, Antonio in atto di presentazione o d'offerta, Domenico profondamente chino. Le mani unite di questa figura, abbassate con estrema tensione sopra il capo del bimbo, concentrano il gesto di preghiera delle altre figure; dalla veste di scuro velluto, che spicca sulla chiarità argentata delle rocce, si staccano potenti quella testa calva, quelle mani congiunte.

In un angolo l'imperatore, dalla testa satirina, cinta di alloro, contempla la scena; dall'altra parte una nobile figura di santa china il capo, fissa gli occhi socchiusi sul bambino; un semplice cerchietto orna i suoi rossi capelli, la tunica si

Fig. 669 — Venezia, Santo Stefano.
Agostino da Lodi: *Sposalizio di Santa Caterina* — (Fot. Alinari).

allarga a calice sul suolo. E nell'arco della porta, sul cielo biancheggiante, striato di screziature di nubi, accanto alla rozza figura di Giuseppe, nota veristica che stona nel quadro, una santa giovinetta reclina il volto delicatissimo, circondato come da un alone di nebbia luminosa dai leggeri finissimi capelli ondulati, lumeggiato da carezzevoli riflessi. A com-

piere la fantastica visione, un nudo ramo d'albero si contorce sul cielo nebuloso, e quattro angeli, in piedi sopra le lucenti rocce sfaldate, celebrano con la musica la natività del Redentore. Dalla roccia si levano le alte sottili persone aggruppate a due a due, vestite di brevi tuniche: le mani piccole, nervose, sensibili, corrono con foga sugli strumenti, gli occhi socchiusi si velano di languore. Dopo essersi fermato sulle

Fig. 670 — Venezia, Galleria. Agostino da Lodi: *Gesù fra dottori.* (Fotografia Naya).

quattro figure inchine, l'occhio sale lungo le svelte ed erette persone dei musici a sinistra, in piedi sopra una sporgenza della roccia, senza aver per appoggio il pilastro dell'arco, uniti così sullo stesso piedistallo da dar l'idea di due rami sorgenti dalla stessa radice. Dal piedistallo delle bronzee gambe sottili si sviluppa il lungo quadrangolo dei corpi, e l'occhio coglie nel suo insieme il gruppo, gode dell'organico sviluppo della linea; il manto rosa, che fa da puntello all'esilissima vacillante figura del più adulto, dona risalto al tono profondo del velluto di cui si veste la snella figurina del

compagno; e sul cielo nebbioso si slancia come una nota trionfale il lungo prisma dello strumento ad arco che il giovinetto suona. Non bellezza ha dato il Bramantino alla sua Vergine senza sorriso, ai lignei Santi accigliati, privi dei segni della santità, ai magri angeli, al fosco Giuseppe; ma fantastica è la composizione, nuovo l'aggruppamento delle figure, con il contrasto tra il peso di alcuni elementi del quadro e la leggerezza, lo slancio, di altri. Anche la bellezza dei colori: il cinereo argentato delle carni, il verde dorato del manto di Maria, i rosei e bianchi veli dell'angelo a destra, il rosso cinabro di quello a sinistra, le variopinte nubi del cielo, danno a quest'opera l'espressione d'una forte, originalissima personalità, nonostante il modellato d'una rotondità senza consistenza.

Questa tendenza fantastica continua nell'*Ecce Homo* di casa Del Mayno (fig. 672), adusta e quasi spettrale figura, erta sopra un gran muraglione di roccia, nell'oscurità della notte. Un manto dalle pieghe larghe e solide, sconvolte dal movimento, copre lo scarno corpo di Cristo, che lo stringe al petto con una mano aggrinzita, compressa sulle carni a mostrare la piaga del costato, mentre l'altro braccio, teso nel vuoto d'un oscuro crepaccio della rupe, protende la palma in gesto di offerta, d'invito a volger lo sguardo sulle aspre ferite. Qualche materialità è nel segno veristico delle grinze e delle rughe, nella ricerca di mettere in evidenza con fili di luce le aperte labbra delle piaghe, i contorni delle unghie forti quadrate; nessuna idea di bellezza, di nobiltà divina nel volto impressionante per lo smarrimento degli occhi, l'aprirsi delle labbra aride, dalle quali fugge il respiro. Gli scaglioni irti dentati della roccia, ricordo mantegnesco, illuminati dalla luce lunare, si appuntano nel cielo che riflette il suo chiarore argenteo sul mare lontano; la luna minuscola, segnata da punti luminosi negli occhi, nel naso, nella bocca e sulle gonfie gote, veleggia in alto con la leggerezza d'una bollicina d'aria, mostrando la tendenza del pittore ad ac-

cender luci dietro sottili forme, a colorir tessuti diafani, inconsistenti. La sua luce trae dall'ombra l'ascetica testa, accende due faville nei vitrei occhi imploranti, fa brillare i

Fig. 671 — Milano, Ambrosiana. Bramantino: *Natività*.
(Fotografia Anderson).

denti rari nella bocca socchiusa, accentua la linea tesa dei tendini.

La forza disegnativa esplicata dal Bramantino nei due primi quadri si mantiene nell'altro di Colonia: la *Leggenda di Filemone e Bauci* (fig. 673), ma il segno s'ingrossa: ognuna delle rudi energiche linee prende un insolito risalto pei contrasti vivacissimi di chiaroscuro, cresce la geometriz-

zazione delle forme; le figure, già rudi, rasentano il grottesco; fantastico è lo sfondo: la capanna a mattonelle disegnata di prospetto, l'albero semispoglio, d'un'ampiezza invadente, coi forti rami scuri aperti a ventaglio sul cielo spumoso di nubi, schiarito da un leggero spolverio di luce. Qua e là, ai lati, si appuntano verso il cielo rocce dentate e irti pinnacoli, simili a guglie d'un tempio gotico. Davanti alla capanna siedono a tavola i convitati, e Filemone e Bauci in ginocchio rivolgono la loro preghiera a Giove, che li guarda immobile tenendo eretta la grossa testa selvaggia, coperta dai bianchi capelli, simili a un cespuglio di alghe, mentre ai lati i servi si affaccendano nei preparativi del pasto. Come poco dopo, dipingendo la cappella Carafa in San Domenico di Napoli, il pittore bilancerà nel vuoto i pesanti mazzi di frutta e le tabelle recanti iscrizioni, qui fa gravitare verso il suolo la grossa tovaglia, raggruppandola in un pesante nodo. Già nel primo quadro aveva voluto il contrasto fra il greve cadere verso terra dei quattro adoranti e lo slancio dei musici; ora intensifica questa ricerca, e pone a riscontro figure incurvate ed altre con le membra tese, irrigidite, come quel selvaggio Giove incassato nel manto, e il bronzeo servo seminudo che leva un braccio in alto, a sinistra, in un gesto ispirato da qualche statua antica. Nonostante la spiacevole brutalità degli aspetti, quest'opera che, anche nella monumentale ampiezza e saldezza dell'albero eretto nel mezzo, reca l'impronta delle forme costruttive derivate da Piero della Francesca, mostra come Bramantino esordisse nell'arte con una facoltà creativa maggiore e con più saldi principî de' suoi predecessori lombardi.

Nel 1511 Bartolomeo Suardi dipinse la cupola della cappella Carafa in San Domenico Maggiore a Napoli, sfondata, circondata da balaustre e sorretta da pennacchi ideati in forma di archi. Dai seguaci di Piero il maestro lombardo ha derivato la sapienza prospettica che manca ai pittori della sua regione: le sue architetture sono impeccabili; lo

scorcio è largamente introdotto; calcolato è il movimento delle figure, come quello dei mazzi grevi di frutta, che, attaccati a un lungo nastro, scendono dagli encarpi, e oscillano nel vuoto con movimento di pendolo, in armonia con quello

Fig. 672 — Milano, Raccolta Del Mayno.
Bramantino: *Ecce Homo.*

delle tavolette recanti le iscrizioni. Dietro un parapetto marmoreo, come dietro una tribuna, appaiono quattro veggenti che han profetato la nascita di Cristo: uno (fig. 674) indica il Presepio al popolo tendendo il braccio in giù e aprendo la bocca a pronunziar le parole della profezia; un altro (figura 675), dalla secca, schiacciata testa di sparviero, inter-

roga il rotulo che tien fra le mani; un terzo (fig. 676), svolgendolo, fissa gli occhi davanti a sè attratto dalla visione della *Natività;* il quarto (fig. 677), simile a un dotto seduto sulla cattedra, ferma una mano sul libro, stringe ad arco le

Fig. 673 — Colonia, Museo.
Bramantino: *Leggenda di Filemone e Bauci* — (Fotografia Frankens).

labbra, aggrotta le bianche sopracciglia, meditando, e muove la mano come in procinto di arringare la folla.

Tra le opere di Bramantino, questa, di San Domenico a Napoli, recentemente scoperta, ha somma importanza per la sapienza costruttiva dell'ambiente architettonico e della figura umana, per la fermezza del segno, per la nuova indovinatissima forma di decorazione.

Con questi affreschi si chiude il periodo più forte e più attraente dell'arte di Bartolomeo Suardi. Nell'*Adorazione de' Magi* della Galleria Layard (fig. 678), bella ancora per il colore argentino, la forma comincia a perdere consi-

stenza, libertà gli atteggiamenti, movimento tutta la composizione. Anche qui il pittore si scioglie dai vincoli della

Fig. 674 — Napoli, San Domenico Maggiore. Bramantino: *Profeta*. (Fotografia Alinari).

tradizione per fare da sè: mette la Vergine all'ingresso d'un edificio cinquecentesco in rovina, seduta sopra un alto piedistallo di marmo, sui gradini del quale giacciono cofanetti

e bacili, doni dei magi. Ella rimane così al centro della composizione, fra due ali di personaggi, che nella monumen-

Fig. 675 — Napoli, San Domenico Maggiore. Bramantino: *Profeta*. (Fotografia Alinari).

talità degli atteggiamenti e nella cresciuta ampiezza dei corpi attestano l'influsso bramantesco. Tutti rigidi, gravi, con un'estrema tensione nei gesti, gli occhi fissi, i panneggi a pieghe

amplificate, si raccolgono intorno alla Vergine: due di essi poggiano un piede a terra, l'altro saldamente piantano sul primo

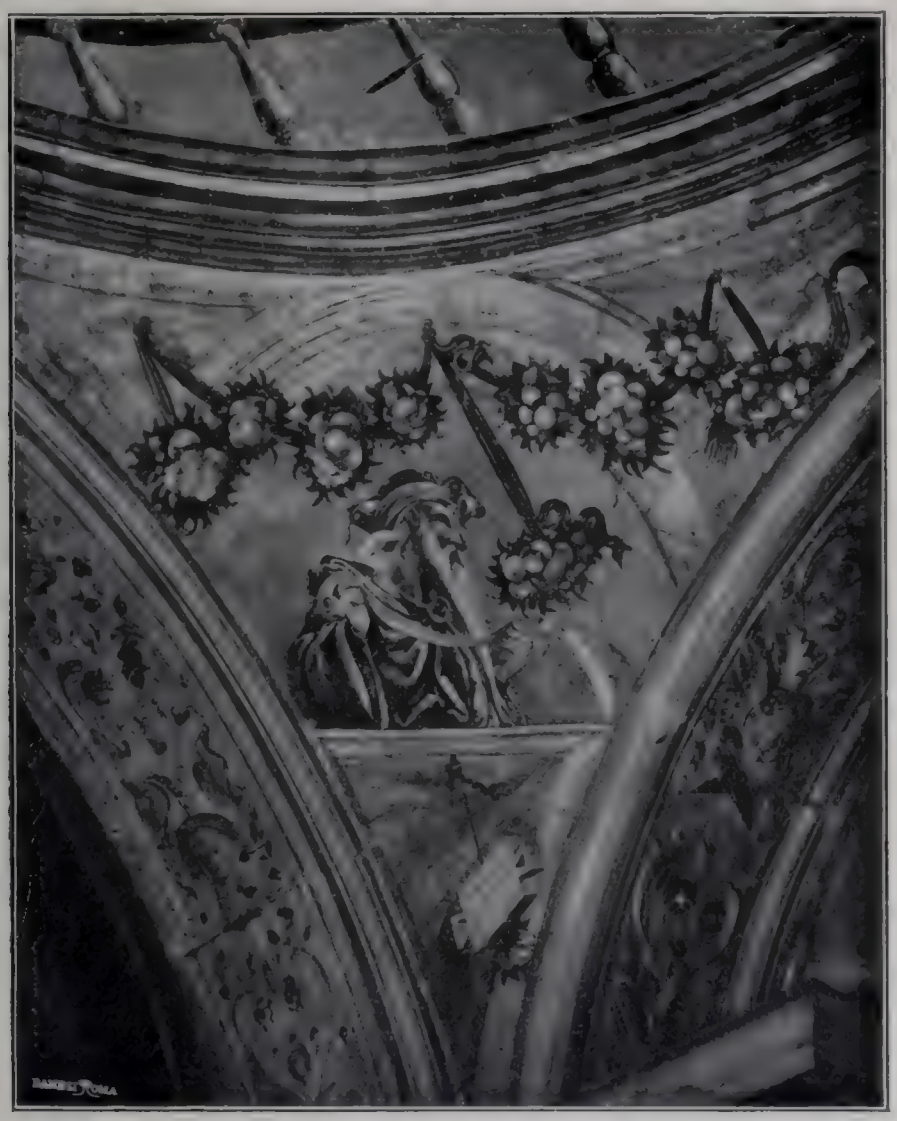

Fig. 676 — Napoli, San Domenico Maggiore. Bramantino: *Profeta*. (Fotografia Alinari).

gradino della base; altri due sono saliti ai lati della Vergine, disponendosi come nelle ancone pierfrancescane si dispongono i Santi. La lentezza teatrale dei gesti, la loro simultaneità, lo svanir del segno, che solo ritrova l'antica determinatezza

nel vecchio di profilo, dal volto secco, il naso adunco, le labbra strette, accennano alle nuove tendenze dell'arte bra-

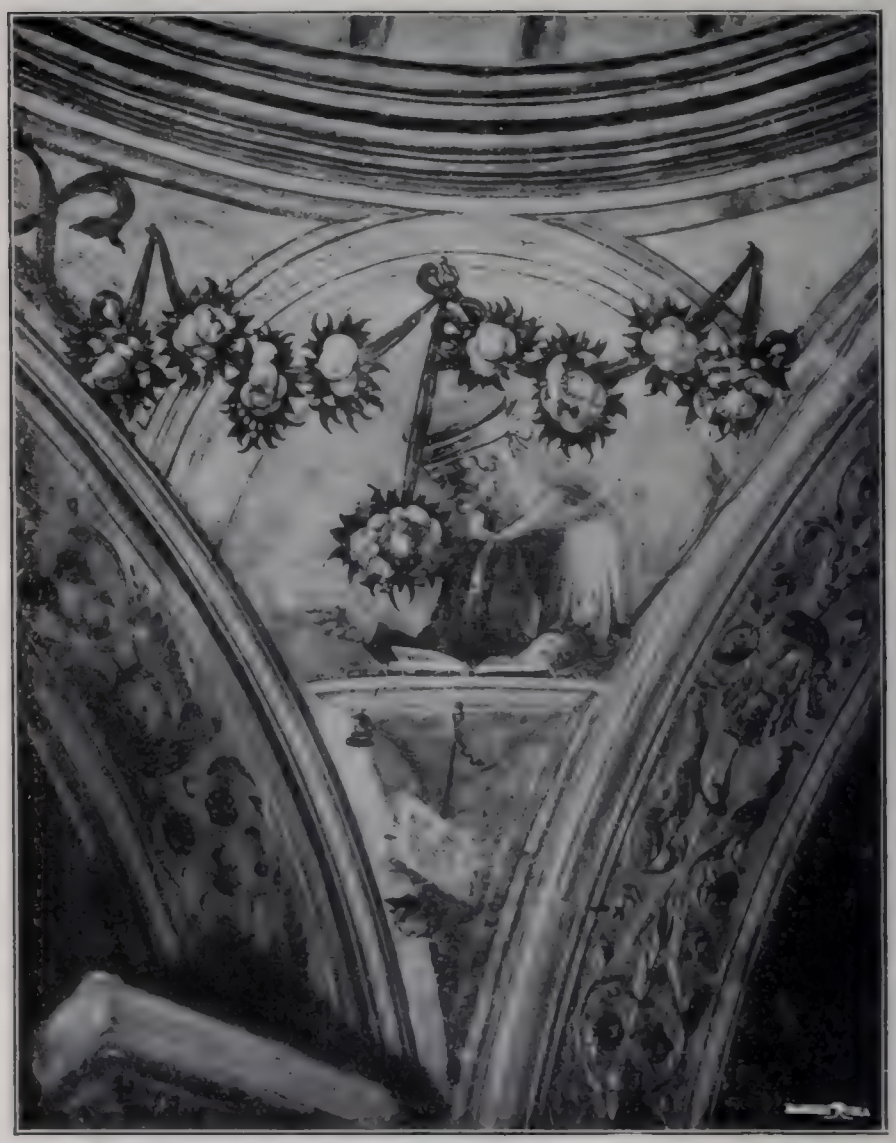

Fig. 677 — Napoli, San Domenico Maggiore. Bramantino: *Profeta.* (Fotografia Alinari).

mantinesca: alla ricerca di monumentalità, ottenuta con l'equilibrio delle masse e con la stasi nell'atteggiamento. Alcune teste, specialmente una di giovane a destra, accanto all'arci-

gno vecchio, e due altre, una di profilo, una presa di scorcio, al margine del quadro a sinistra, hanno i loro prototipi in Bramante; il paese è ancora di aspre rocce in forma di uno

Fig. 678 — Venezia, Galleria Layard (già). Bramantino: *Adorazione de' Magi.* (Fotografia Alinari).

strano edificio con torracchioni laterali e un'arcata aperta da cui si vede il cielo.

La prima opera certa della maturità di Bramantino, già imbevuta dei sintomi della decadenza, è la *Sacra Famiglia* di Brera (fig. 679), che nelle architetture del fondo ricorda l'Adorazione Layard. Il peso della composizione continua ad aumentare, accresciuto dal greve colonnato di destra,

dietro cui si appuntano, formando un vivo contrasto, rami di cipresso, ideati, come le rocce della primitiva *Natività*, a mo' di pinnacoli gotici: i più lontani, i più immersi nella luce han la leggerezza e lo slancio delle mille punte del duomo milanese. Ma la Madonna che tien ritto il grosso bamboccione su un piedistallo di marmo venato, occupa di sè quasi tutto il quadro per il gonfio sviluppo del manto di grossa stoffa, turgido, avvolgente in un enorme ovoide l'alta persona. Un turbante rosa copre il capo della macchinosa figura; il volto, dai lineamenti evanescenti, gli occhi senza ciglia, le carni vaporose, è illuminato da sotto in su. Ancora, nel movimento di trazione d'un lembo del manto di Maria, raccolto dalla sua mano sul nudo corpo del Bambino, nella calcolata disposizione delle pieghe pesanti, nella energica determinazione della testa di Giuseppe, pensosa, severa, già leonardesca, si vede lo sviluppo dei principî sui quali si basava l'antico stile del Bramantino. E bellissimo è il colore: il manto azzurro di Maria, coi risvolti verde dorati, i rosei riflessi del turbante roseo lilla sopra il volto di lei, i riverberi sanguigni del manto rosso sulla mano di Giuseppe, la vampa rutilante che gli accende il volto, le luci rapide di lampo sulle tre figure che escono dal colonnato, abbozzate appena, sopra lo sfondo grigio verde degli edificî.

Ancor acceso da vampe è il colore nel trittico dell'Ambrosiana (fig. 680), e sempre più diventano vaporose le carni, turgide le forme, senza struttura organica. Nelle due ali del trittico la composizione continua ininterrotta, così che parte dei due angeli, i quali reggono il drappo dietro le spalle della Vergine, resta nel mezzo del quadro. I Santi stanno in ginocchio sopra il piedistallo del seggio, e dietro la tenda stesa dagli angeli appare un edificio poliedrico limitato da due torracchioni; altri edificî sfuggono in prospettiva agli angoli del quadro; la distribuzione di ogni elemento è calcolata con meticolosa cura di simmetria. Di scorcio sono

presi i simboli: il gonfio cadavere e il mostro in forma di rospo con gli occhi schizzanti dall'orbita; si fronteggiano i due Santi, Ambrogio adorante, Michele con un'anima fra le mani, in atto di offrirla al Redentore; uguale è l'atteggia-

Fig. 679 — Milano, Gall. di Brera.
Bramantino: *Sacra Famiglia* — (Fotografia Anderson).

mento, uguale il volto degli angeli, illeggiadrito dall'imitazione leonardesca. In grembo alla Vergine il pargolo Gesù stende le mani all'anima offerta dall'arcangelo, monumentale e bramantesca figura con grandi ali immobili, profilo diritto e severo, rosseggiante sulle nubi del fondo.

Il barocchismo aumenta in un'altra composizione del Suardi di carattere bramantesco, la *Madonna adorata da due*

angeli, nella Galleria di Brera (fig. 681). Le forme della Vergine cominciano a diventar flosce, cascanti: il manto, è stranamente forbiciato, frastagliato, nel suo pesante lembo marmoreo; cadente è il corpo dei due angeli in adorazione.

La decadenza continua nella *Crocefissione* di Brera (fig. 682), con la ricerca della pienezza di forme e della

Fig. 680 — Milano, Ambrosiana. Bramantino: Trittico.
(Fotografia Anderson).

loro leggerezza, lo studio di sentimentalismo, la rievocazione arcaistica di simboli, come l'angelo e il demone inginocchiati sulle nubi di fianco al Redentore, e la luna e il sole piangenti. Par che pesanti coltri, invece di vesti, soffochino le figure nel viluppo delle pieghe opprimenti, le quali non permettono libertà di gesti o di passo. Giovanni è costretto ad asciugarsi goffamente le lacrime col braccio fasciato dalle stoffe, così da fornir l'idea d'un grosso cuscino; e sembra un

ovo colossale la figura del giovane apostolo a cui Maria appoggia la mano per sostenersi, con un languore passionale che precorre il Seicento.

Abbandonato il primo suo stile, energico e preciso nel segno, il Bramantino, come tutti i pittori lombardi, arrotondò le forme gonfiandole e svuotandole, e, per dar loro grandiosità cinquecentesca, si servì di drappi di enorme spessore, ingreviti dai fasci di pieghe a grossi cordoni cadenti, flosci, non più composti con la solidità e il movimento del primo periodo. Il chiaroscuro, a forti contrasti nelle opere giovanili, sempre più svanisce, come nel Solario, finchè vien meno del tutto. Le carni diventano d'un tessuto sottile, diafano, uniforme nella sua artificiosa luminosità. I panneggi della Crocefissione vorrebbero esser disposti alla maniera classica intorno alle ovoidali figure; e la Vergine, nel movimento squilibrato della persona, mostra una viva tendenza all'espressione di un sentimentalismo barocco nel Maestro milanese. Ma, nonostante tutti questi indizî d'una tendenza a nuove forme d'arte, che portano a traviamenti del gusto, l'ultima *Crocefissione* non si scioglie da uno schema antiquato. La composizione è divisa ancora in tre zone: una scura striscia di alberi, a semplice intaglio sul cielo, divide le figure dallo

Fig. 681 — Milano, Gall. di Brera. Bramantino: *Madonna.* (Fot. Istit. ital. d'Arti grafiche).

sfondo. Rimane nel pittore la ricerca coloristica: una rossa vampa illumina per il dorso la figura del crocefisso a destra di Cristo, e gli circonda d'un anello di luce il collo; in una ombra sanguigna è immerso il volto; ma anche qui la decadenza traspare dalla diversa coloritura delle carni di Cristo e del ladrone a sinistra, di tessuto compatto, opache alla luce che le illumina, non trasparenti come in tutte le altre figure. La tendenza alle concezioni fantastiche, che aveva data una così piacevole originalità alle prime opere del Bramantino, degenera nell'orgasmo di esagerare forma, movimento, effetti di luce.

Un altro discepolo di Bramante, Cesare di Lorenzo da Reggio d'Emilia, detto Cesariano,[1] nato nel 1483, fu giovinetto nello studio del grande architetto urbinate. Da Milano si ridusse a Ferrara; nel 1503 e nel 1506 alla sua città natale; nel 1507 a Roma, dove stette in compagnia del Perugino, del Signorelli e d'altri artisti; nel 1508 a Parma per la pittura della sagrestia di San Giovanni Evangelista; nel 1512 a Milano, ove divenne ingegnere di Massimiliano Sforza, e, come pittore, insieme con Vincenzo Foppa, nell'anno seguente lavorò per il Duomo intorno alla decorazione della Sala dei Deputati. Stampò nel 1521 la traduzione di Vitruvio, e come ingegnere o come decoratore di apparati di festa lavorò sino al 1535.

A giudicarlo, nello stato attuale delle nostre cognizioni, resta solo la decorazione della sagrestia di San Giovanni Evangelista a Parma, col soffitto (fig. 683) a quadri entro fasce a cerchietti intrecciati, disteso sopra archivolti, con cornici dipinte a groppi: tra l'uno e l'altro archivolto, nei pennacchi, entro bronzei medaglioni, sono le istorie bibliche; nella nicchia degli archivolti, entro i triangoli curvilinei, grottesche, e, tra esse, figure allegoriche di Virtù.

---

[1] Sul maestro cfr. articoli su Cesare da Reggio e su Cesare Cesariano in *Allgemeines Lexikon* del Thieme, Leipzig, vol. VI.

Tutto è condotto dal geometra che gode di ottenere effetti illusionistici, e dal bramantesco che tira le linee con rigore, timoroso d'ogni mancanza d'ordine e d'esattezza, cui sottomette la decorazione intera. Perciò i medaglioni con

Fig. 682 — Milano, Galleria di Brera.
Bramantino: *Crocefissione* — (Fotografia Anderson).

istorie bibliche sono in tenue bassorilievo (figg. 684-686), imitati da miniature di cinquant'anni prima, per togliere ogni forza di risalto, ogni particolare che potesse contrastare all'effetto generale, e le figure allegoriche di Virtù entro gli archivolti terminano a foglie e a girari, s'innestano alle grottesche, alla classica flora (figg. 687-689). I tipi delle figure

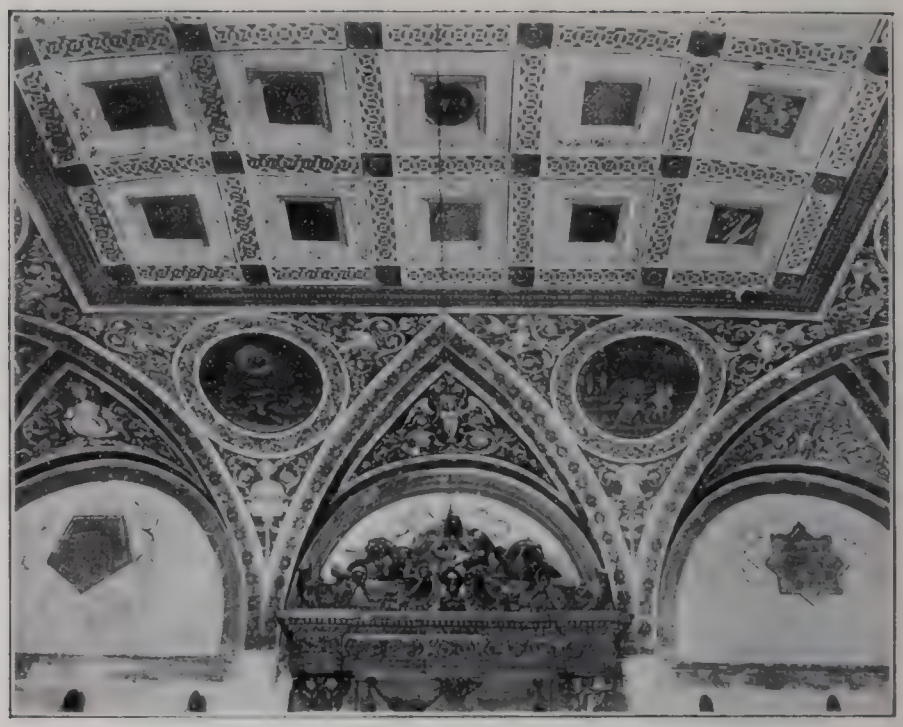

Fig. 683 — Parma, Sagrestia di San Giovanni. Cesare Cesariano: Soffitto.

Fig. 684 — Parma, Sagr. di San Giovanni.
Cesare Cesariano: Particolare della decorazione.

s'ispirano a Leonardo, ma i capelli, che s'attorcigliano in mille guise, formando spirali, chiocciole, serpi, e i sarmenti di vite, le corone, i nastri che copron le teste, tolgono ogni individualità alle Virtù, schiave nel trionfo della decorazione.

* * *

Tra gli scolari di Leonardo in Lombardia, il più antico è Ambrogio De Predis,[1] che fa la sua apparizione nel 1482,

Fig. 685 — Parma, Sagr. di San Giovanni.
Cesare Cesariano: Particolare della decorazione.

ai 24 di maggio, in un documento ov'è detto: « Zoane Ambroso di predj da Milano depintore de lo Ill. S. Sforza ».[2] Fu allora regalato di dieci braccia di raso alessandrino da

[1] Su questo pittore e sul suo parente Crisfoforo Preda, cfr. Beltrami (L.), *Il libro d'oro Borromeo alla Bibl. Ambrosiana miniato da Cristoforo Preda*, Milano, Hoepli, 1896; Id., *Miniature sforzesche di Cristoforo Preda nella Nat. Gall. di Londra*, in *Rass. d'Arte*, I, 1901, pag. 28; Fabriczy (C. v.), *Ein Miniatur von Cristoforo de Predis*, in *Rep. f. Kstw.*, 1896, p. 246; Id., *Un codice miniato di Crist. de Pr. nella Bibl. est. di Modena*, in *Rass. d'Arte*, II, 1902; Loeser (C.), *Un'opera di Ambr. de Predis*, in *Rassegna d'Arte*, I, 1901; Malaguzzi (Fr.), *Ambr. Preda e un ritratto di B. M. Sforza*, in *Rass. d'Arte*, II, 1902, pag. 93; Seidlitz (W. v.), *Ambr. Preda u. Leonardo da Vinci*, in *Jahrb. d. Ksthist. Samml. d. allerh. Kaiserh.*, XXVI, Heft 1, Wien, 1906; Venturi (A.), *La Gall. Crespi in Milano*, Milano, 1900.

[2] Arch. estense in Modena. *Ricordi de la Salvaroba de Castello*, 1478-1483.

Eleonora duchessa di Ferrara, probabilmente in compenso di qualche pittura a lei recata da Milano, forse del ritratto di Anna Sforza, fidanzata di don Alfonso d'Este. Delle opere di Ambrogio de Predis anteriori alla dimora di Leonardo in Milano non abbiamo notizia.

Lavorò in compagnia di Leonardo, suo ospite, e ne copiò la *Vergine delle Rocce*, mostrando di non intendere le finezze del prototipo, slargando i contorni delle figure, accen-

Fig. 686 — Parma, Sagrestia di San Giovanni.
Cesare Cesariano: Part. della decorazione.

tuando le ombre, trascurando i trapassi del chiaroscuro, riducendo a convenzionali monticelli allineati le dentate rocce del fondo, soffiando nel vetro i fiori. Quando poi, non più sorretto dall'esemplare vinciano diretto, dipinse i due angeli sonatori, scese a un livello inferiore; diede carni di stucco ai volti macchiati di livide ombre, gonfiò le vesti, arricciandole in strani sbuffi, intagliati sul fondo, gonfi intorno alle gambe contorte e serpeggianti a barocchi ghirigori, ripiegò stancamente, come vizze, le ali dai contorni incerti e tremanti.

Anteriore forse alla copia della *Vergine delle Rocce*, ma già compiuto sotto l'influsso leonardesco, è il ritratto di Francesco Brivio (fig. 690), nella Galleria Poldi Pezzoli,

disegnato, secondo l'abitudine degli antichi maestri lombardi, di profilo assoluto sopra lo sfondo unito, e coperto d'una

Fig. 687 — Parma, Sagrestia di San Giovanni.
Cesare Cesariano: Part. della decorazione.

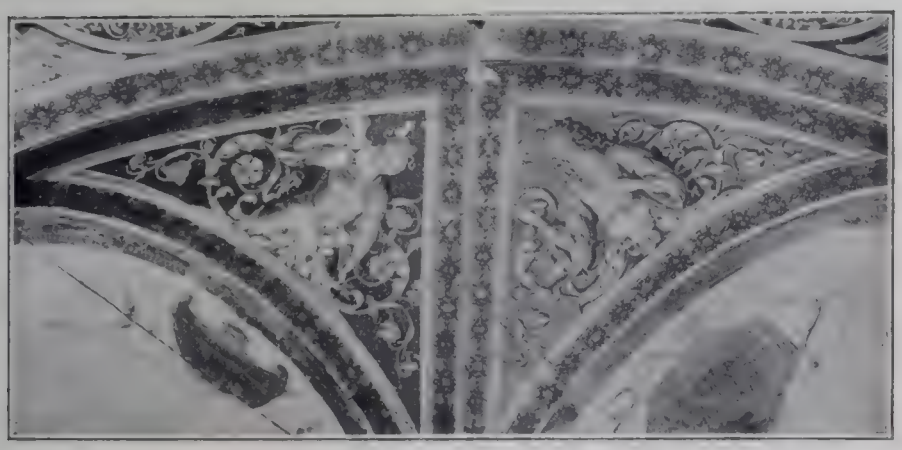

Fig. 688 — Parma, Sagrestia di San Giovanni.
Cesare Cesariano: Part. della decorazione.

pomposa veste di velluto a fiorami. Con un leggero rilievo, simile a quello d'una placchetta, si staccano dal fondo scuro i contorni taglienti; ma, nella sua secchezza, nelle ricerche

dell'ossatura dello zigomo, delle cartilagini del naso, del movimento muscolare, la modellatura serba la superficiale struttura, lo speciale plasticismo non sculturale dei lombardi, una mescolanza di chiaroscuro lombardo e d'indirette forme venete, nel taglio del muscolo labiale e nell'incassatura dell'occhio. La decisione del profilo non compensa la ripetizione imparaticcia di particolari realistici, come il material segno delle rughe deformi sul collo, che sembrano di grossa stoffa e s'abborsano spinte in alto dal colletto cartaceo. Irrazionale è la distribuzione delle luci e pesanti sono le ombre distese sul collo a strisce e a festoni, goffamente spolverizzate per tutto il viso, che serba la terrea colorazione del Butinone.

Un altro ritratto, che ci fa conoscere Ambrogio de Predis nel suo primo periodo, è nella collezione Johnson a Filadelfia: ancora di profilo su fondo unito, con le proporzioni colossali comuni ai primi ritratti lombardi, e il duro segno incisivo che tiene delle forme di Zenale e di Butinone. Anche qui il fosco chiaroscuro determina il rilievo dell'ossatura e dei muscoli, studiati, alquanto superficialmente, dal vero: neri solchi segnano il gonfior delle occhiaie e delle narici, le labbra compresse, l'ossatura dello zigomo, indicata all'incirca, a memoria, come sempre nei pittori lombardi. È però uno dei migliori ritratti del maestro per l'espressione del carattere.

L'influsso leonardesco si accentua nel ritratto di giovane dell'Accademia Carrara (fig. 691), vestito con pompa d'una camicia di tela fine pieghettata, di un giustacuore di velluto, e un manto gettato sulle spalle con studiata eleganza: un berretto, messo di sbieco spavaldamente, completa l'abbigliamento del giovane, che guarda da un lato. Il segno dei lineamenti squadrati è ancor duro; le grosse labbra son contornate da un filo di luce; ombre nere si addensano sul volto tirato, di stucco. Sopra la chioma, volendo seguire il precetto di Leonardo di staccar qualche grosso capello svolazzante per dar leggerezza alla massa, pone, come già

nel ritratto Johnson, uno scoppiettìo di fili lucenti arricciati, che formano strani ghirigori.

Nel periodo dell'immediato influsso leonardesco, Ambrogio de Predis dipinse il suo capolavoro: la *Madonna Litta* a Pietrogrado (fig. 692), trovando insolite delicatezze nel rendere le labbra sinuose della Vergine, il calmo riflesso di luce sui lisci capelli, la bella seta del manto, lampeg-

Fig. 689 — Parma, Sagrestia di San Giovanni.
Cesare Cesariano: Part. della decorazione.

giante nell'ombra del fondo, il risvolto ondulato, sottile e tagliente come una lamina, le piume dell'uccello che il bambino Gesù tiene fra le mani. Ma anche questa gentile opera è deturpata da tante materialità di fattura: ombre grevi punteggiate si addensano sulla guancia e sul collo, nel cavo delle orbite, sul corpo nudo del putto; grinze cordonate si formano nel grasso collo della Vergine; la testa del Bambino è enorme, rachitica, sul corpicciolo atticciato, muscoloso, rifatto a memoria dai nudi vinciani, e i capelli si attorcigliano in grosse spirali fatte a stampa. Ambrogio lavorò forse sopra un disegno di Leonardo e giunse

così ad altezze insolite per lui, ma, vedendo la forma leonardesca solo alla superfice. nel copiare mutò proporzioni, movimenti, chiaroscuro.

L'influsso dell'arte di Leonardo domina invece il pittore nel ritratto di musicista, della Pinacoteca Ambrosiana (figura 693). È un giovane dai neri occhi sporgenti e vellutati, i fulvi capelli ricciuti, in abito adorno di pelliccia; tiene nella mano un cartello piegato ad angoli, osseo, con note di musica. Il giuoco dei muscoli è reso ancora grossamente dal chiaroscuro, una materialissima ombra, fatta col carbone, si proietta, non si sa in qual modo, dalla narice sulla guancia e sul muscolo labiale in un nero anello; una scura fascia, imitata goffamente dagli schemi antonelliani, si addensa a zig zag sulla guancia, coprendo anche il collo; le rughe di questo sembrano segnate raschiando a lunghe strisce una corteccia, come si vede nel ritratto di Filadelfia, e la mano, deformata per mancanza di scorcio, contornata ad angoli, ha le nocche taglienti rigide degli angeli nella *Vergine delle Rocce* a Londra; i fulvi capelli, amalgamati dietro la nuca in massa confusa, si arricciano a chiocciolettа intorno al volto. Smarrito tra le marmoree forme di Antonello e quelle lombarde, che sembran di stoffa imbottita, tra il chiaroscuro del Messinese, riflesso dalla luce solare sopra statue di marmo, e quindi fermo, deciso, trasparente, e il fumeggiato del Foppa e dei leonardeschi, il pittore non seppe costruir la figura e graduare i trapassi delle ombre.

Un'opera di ben altro valore è attribuita ad Ambrogio de Predis: il bellissimo ritratto virile acquistato di recente dalla Galleria di Brera (fig. 694). Nonostante l'inferiorità nella trattazione della pelliccia che copre le spalle e del berretto di velluto sul capo, forse non compiuti dall'autore, abbiamo subito l'impressione di trovarci dinanzi a una manifestazione d'arte ben più alta di quella a cui poteva giungere il seguace di Leonardo. Evidentemente il pittore ebbe

Fig. 690 — Milano, Galleria Poldi Pezzoli.
A. de Predis: Ritratto — (Fotografia Anderson).

Fig. 691 — Bergamo, Acc. Carrara.
A. de Predis: Ritratto — (Fotografia Anderson).

davanti a sè un esemplare antonelliano: attratto dalla grandezza delle opere che il Messinese aveva lasciato in Milano,

Fig. 692 — Pietrogrado, Museo dell'Ermitage.
Ambrogio de Predis: *Madonna Litta* — (Fotografia Braun).

tagliò il suo ritratto sullo schema dei ritratti di Antonello, diede alla bellissima testa lo squadro e le ombre di lui,

fece cadere a frangia arrotondata i capelli sulla fronte, plasmò nella pasta il colletto, modellò con fermezza i lineamenti, interpretò la forma antonelliana con maggiore scienza di

Fig. 693 — Milano. Ambrosiana.
Ambrogio de Predis: Ritratto di musico.
(Fotografia Brogi).

quanto mai avessero saputo i maestri milanesi a noi noti. Soltanto, il tocco di velluto non è posto bene sui cappelli, e il movimento dell'occhio sinistro non è regolare, fors'anche per imitazione dello strabismo antonelliano. Il pittore aveva davanti a sè un ritratto eseguito con metodi non proprî di Lombardia, ma con scientifico rigore, e nel prenderlo a pro-

totipo, interpretò ogni particolare di forma non servilmente, bensì con modificazioni profonde che ci manifestano una profonda sapienza anatomica. Così, il rigonfiamento nell'angolo delle labbra e l'altro leggerissimo della palpebra inferiore son resi da un occhio abituato a indagar sottilmente il movimento dei muscoli e a dar loro azione vitale; l'iride, non più raggiata come in Antonello, ha la velata trasparenza dell'occhio vero, e solo lievi increspature intorno alla larga pupilla; con movimento naturale scendono i capelli, soffici e leggeri, sulle spalle, come se la brezza aliasse nella loro massa e li gonfiasse. Meravigliosa finezza rivela la mano dell'artista nel modellar le esili duttili palpebre, nel far cadere la loro ombra lieve sull'occhio, nel segnar la contorsione dell'osso nasale con una lieve punteggiatura di ombra, e le narici sottilissime, taglienti. Cade il verismo fiammingheggiante col quale Antonello indicava le grinze del labbro inferiore; il labbro superiore, che sembra disegnato dall'ombra, ha il tumido lobo mediano a festone dei verrocchieschi. Le ombre, carboniose in Ambrogio de Predis, prendon trasparenze delicatissime e son distribuite con fedeltà agli esemplari antonelliani, con la comprensione del loro valore sculturale; qualcuno dei capelli di chiara seta si scioglie anche qui dalla massa, variandone i tranquilli riflessi con piccole luci più vive, ma senza formare i materialissimi arabeschi del seguace di Leonardo. E, oltre la profonda scienza anatomica che avviva la modellatura, oltre la raffinatezza dell'esecuzione, ci attrae, nel bel ritratto della scuola vinciana, l'espressione nobilissima della testa giovanile, la profonda dignità e meditativa dolcezza di quegli occhi limpidi e calmi, come le acque di un lago, fissi lontano, assorti nel pensiero ricavato da Seneca,[1] espresso a grandi lettere sul fondo: « Vita si scias uti longa est ».

---

[1] La sentenza è ricavata da Seneca, *De brevitate vitae*, II, 1: « Quid de rerum natura querimur? Illa se benigne gessit: vita, si uti scias, longa est ».

Fig. 694 — Milano, Galleria di Brera. Leonardo (Scuola di): Ritratto.

L'opera di Ambrogio de Predis più vicina a questa, il ritratto di giovane, del 1494 (fig. 695), nella National Gallery, rimane a enorme distanza. Tutto è materiale: i grossi capelli di canapa, il taglio irregolare degli occhi con pal-

Fig. 695 — Londra, National Gallery.
A. de Predis: Ritratto giovanile — (Fot. Anderson).

pebre imbottite, l'iride fosca, lumeggiata a capriccio, il mento pesante angoloso, le grosse labbra serpeggianti, le ombre affumicate, la mano con le dita contorte, dalle nocche gonfie come per artrite, l'espressione piagnucolosa.

Da escludersi ugualmente dalle opere di Ambrogio de Predis è il ritratto muliebre dell'Ambrosiana (fig. 696), po-

vero di modellatura, ma gentilissimo nel profilo, appena punteggiato da ombre leggere che si raccolgono nell'angolo degli occhi e delle labbra, nelle lievi depressioni del naso. Non ha le carni grigiastre o plumbee di Ambrogio, ma

Fig. 696 — Milano, Ambrosiana.
Leonardo (Scuola di): Ritratto di Beatrice d'Este.
(Fotografia Anderson).

giallette; e con delicatezza son rese le labbra increspate, l'acconciatura di perle, il movimento del nastro d'un bel marrone dorato, l'incerta, lentissima ondulazione dei rossi capelli. Evidentemente la gentile figuretta, che lieve sorride, è opera di uno dei tanti leonardeschi dei quali ci è rimasto solo il nome.

Come sia caduto Ambrogio de Predis quando non ebbe più davanti a sè l'esempio vivo di Leonardo ci è dimostrato dal poverissimo ritratto di Massimiliano, dipinto nel 1502

Fig. 697 — Vienna, Hofmuseum.
A. de Predis: Ritratto di Massimiliano I.
(Fotografia Bruckmann).

(fig. 697). Di stucco è la testa piatta, coperta dal berretto, che svapora sul fondo scuro; intarsiato e mal tagliato il busto pomposamente adorno del toson d'oro; a geroglifici le rughe che solcano il volto. Cadono in grosse strisce i ruvidi capelli, e la maschera dal naso gibboso fissa avanti a sè il vacuo sguardo sorridente. Non meno privo di chia-

roscuro è il ritratto di Bianca Maria Sforza (fig. 698), col busto contornato da un'enorme curva a semicerchio, le carni tirate, il labbro stranamente tagliato di sbieco, come l'occhio

Fig. 698 — Vienna, Hofmuseum.
A. de Predis: Ritratto di Bianca Maria Sforza.
(Fotografia Bruckmann).

smorto che sembra schizzare dall'orbita. Un ciuffo dei grossi capelli scende lungo la guancia e ondeggia nel vuoto simile a un mazzetto di ispide setole; opache, come di pietra bianca, sono le grosse perle, splendenti nel ritratto dell'Ambrosiana; i nodi di velluto, che là si arrotolavano col movimento proprio delle stoffe, pendono qui duri nella lor grossa pasta e come

tirati a piombo. Così finì Ambrogio de Predis, il più antico seguace di Leonardo in Lombardia, che ebbe l'onore di attribuzioni troppo alte per la sua debole mano e per il suo mediocre senso d'arte.

* * *

Giovanni Antonio Boltraffio,[1] in un'opera giovanile, gli sportelli d'un trittico con figure di divoti e divote in adorazione presentati da Santi alla divinità (figg. 699-700), ora nel Museo del Castello Sforzesco, ha modellatura piatta e lineare che, nonostante il leggero leonardismo degli aspetti, lo avvicina al Civerchio nell'interpretazione di forme zenalesche e foppesche. La visione della forma è soltanto visione di superfice: tra le linee dei contorni, nelle figure di preferenza disegnate di profilo, si stende la pasta poco nutrita del colore; e solo il rigonfiamento dei petti e delle dure vesti, come inamidate, dà ai corpi una superficiale apparenza di rotondità.

Con lo stesso schema disegnativo il Boltraffio compì la Vergine della Galleria Crespi (fig. 701), che, seduta sullo sfondo d'una tenda aperta verso una campagna arborata, porge un fiore al grosso e contorto bambino idrocefalo dagli occhietti gonfi. Ricercata è l'acconciatura del capo di Maria, ricercato è il gesto della mano che fra le dita arcuate porge il ramoscello fiorito al bambino; ancor leggero, senza chiaroscuro, è il colore; tagliente, col mento aguzzo, la fronte spaziosa, il profilo dell'allungato volto; ma il rilievo del busto, girato con qualche sforzo di tre quarti e manchevole

---

[1] Beltrami (L.), *Un doc. inedito relativo a G. A. B.*, in *Rassegna d'Arte*, 1901, pag. 103; Berenson, *North Ital. Painters* cit.; Burlington Fine Arts Club. III, *Cat. of pictures of the milanese school*, London, 1899; Carotti (G.), *Gio. Ant. Boltraffio* (a prop. dell'acquisto della tavola dei due Divoti per la Gall. di Brera), in *Gall. Naz. Ital.*, Roma, 1899; Frizzoni, in *L'Arte*, IV; Malaguzzi (Fr.), *Il ritratto femminile del Boltraffio lasciato dal Senatore D'Adda al Comune di Milano*, in *Rassegna d'Arte*, 1912, pag. 9; Morelli (G.), *Kunstcritische Studien* cit.

nello scorcio, comincia a crescere, e le pieghe del manto si spezzano, si muovono sopra il braccio con curva serpentina.

Fig. 699 — Milano, Museo del Castello. Boltraffio: *Santi patroni e i loro divoti.* (Fotografia Brogi).

Fig. 700 — Milano, Museo del Castello. Boltraffio: *Santi patroni e le loro divote.* (Fotografia Brogi).

Dopo eseguita, con maggior ricerca di modellatura, una replica del quadro Crespi, cioè la *Madonna* del signor Loeser (fig. 702), ove il chiaroscuro dà rilievo al volto di Maria e plasma, secondo i principî leonardeschi, la testa del bam-

bino, il Boltraffio dipinse, a pezze multicolori, il ritratto di giovane donna nel Castello Sforzesco a Milano, ispirato alla *belle Ferronière* (fig. 703). La bellissima fanciulla di Leonardo diviene una giovane borghese, con tumide labbra, contorni

Fig. 701 — Milano, Gall. Crespi (già).
Boltraffio: *Madonna* — (Fotografia Anderson).

ossuti, grossi capelli, vestita di abiti festivi di velluto e di seta.

Riprendendo l'antica modellatura piatta, nel periodo in cui la *Vergine delle Rocce* vincolava a sè tutta l'arte lombarda, dipinse il *Narciso* della Galleria degli Uffizî (fig. 704), sopra uno sfondo di nere rocce a stalagmiti, imitazione incerta di quelle di Leonardo, destinate a dare alle figure

l'illuminazione d'un ambiente chiuso. L'idealistica testa del giovane, coi luminosi capelli spioventi stretti da una ghirlanda di grasse e lucide foglie, ripete il lungo volto, preso di profilo, d'un giovane negli sportelli del Museo del

Fig. 702 — Firenze, Coll. Loeser. Boltraffio: *Madonna*.
(Fotografia del possessore).

Castello Sforzesco, ma ha le labbra della *Madonna* Crespi, sporgenti, di una tumidezza dolce e sensuale; il colore è ancora sottilmente tirato, in uno strato liscio, con appena un leggero sfiorar di ombre sugli occhi e sul labbro arcuato. La gentile testa, pensosa e malinconica, si china a rispecchiarsi nell'acqua d'un rivo.

Simile, ma assai più convenzionale nel segno dei lineamenti, che han perduto la delicatezza sensitiva del *Narciso* della Galleria degli Uffizî, e guasto anche dall'idea di far emergere il busto del giovane dietro la sabbiosa riva che

Fig. 703 — Milano, Museo del Castello.
Boltraffio: Ritratto muliebre — (Fotografia Alinari).

sembra tagliarlo, è la replica dello stesso soggetto, pure nella National Gallery. Anteriore al *Narciso* può considerarsi il *San Sebastiano* d'una collezione milanese, inturgidito dal chiaroscuro fumeggiato, interpretazione dello sfumato leonardesco, e duro nei contorni del volto, che spiccano troppo recisamente sul fondo.

Lo stesso chiaroscuro, che alla sensibile modellatura leonardesca dà un'immobile turgidezza, si vede nel *San Luigi* della collezione Stroganoff (fig. 705), mezza figura in ricche vesti adorne di pelliccia, col viso femmineo incorniciato dalla folta zazzera dei capelli ricciuti. Di carbone diventan le ombre sulle guance, intorno agli occhi, al naso, alle tu

Fig. 704 — Firenze, Galleria degli Uffizî. Boltraffio: *Narciso.* (Fotografia Anderson).

mide labbra, che s'inarcano al sorriso leonardesco, stereotipato negl'imitatori.

Fissato il suo tipo, il Boltraffio lo mantiene per il ritratto di donna nella raccolta del duca di Devonshire a Chatsworth (fig. 706), dalle carni gessose, il chiaroscuro così tenebroso da confondere i contorni del busto con lo sfondo del quadro, una mano grossa, informe, come tagliata dal manto, nel quale s'immerge. A tasselli di legno di vario colore sembra eseguito un altro ritratto di donna, nel Metropolitan Museum di New-York (fig. 707), tagliato a spigoli nei contorni del volto schiarati da un fil di luce, con gli occhi aperti e fissi, le labbra sorridenti: insignificante figuretta adorna di

una ghirlanda di foglie sui capelli lucenti, di maniche a sbuffi, nei quali il pittore si prova a tradurre il movimento leonardesco delle pieghe, di catenine d'oro appese al collo.

La ricerca di grandiosità, tradotta con lo sforzo del mo-

Fig. 705 — Pietrogrado, Collezione Stroganoff.
Boltraffio: *San Luigi.*

dellato e le luci intense guizzanti, come riflesse da uno specchio, comincia col quadro del Museo di Budapest (fig. 708): la Vergine matronale, copia ingrossata della Vergine delle Rocce, in atto di trattenere il Figlio che tende le mani per afferrare un oggetto. Anche il Bambino è calcato su quello del quadro di Leonardo al Louvre; ma la morbidezza

diviene gonfiezza, i riflessi si fanno abbaglianti, le ombre sfumate si addensano; nel volto del fanciullo si accentua il prognatismo comune fra i putti della scuola vinciana; le mani han dita larghe e schiacciate. E mentre Leonardo si

Fig. 706 — Chatsworth, Duca di Devonshire.
Boltraffio: Ritratto — (Fotografia Hanfstaengl).

studiava d'interpretare il tessuto dei corpi e il giuoco dei muscoli, qui le gonfie forme son lisce, sgraziate le attaccature delle membra. Per la vivacità del gesto, del chiaroscuro e della colorazione, il fluttuar dei panneggi, la grandiosità esteriore del gruppo, che distinguono il Boltraffio dalla schiera dei servili imitatori di Leonardo, quest'opera

segna l'avviamento alle altre della maturità dell'artista, tra le quali però conviene escludere il grande frammento, che gli è attribuito, d'una pala d'altare nella Galleria di Brera.

Per la prima volta nella *Vergine della famiglia Casio*,

Fig. 707 — New York, Metropolitan Museum.
Boltraffio: Ritratto.

al Louvre (fig. 709), il lungo rettangolo della testa di Giovanni, le carni non chiaroscurate del Casio, e il Bambino, dagli occhi smorti e i ricci chiari, attestano un influsso del Solario. Alquanto curva e malaticcia è la Vergine drappeggiata in uno scialle multicolore; il piccolo Gesù ripete il gesto dell'altro nella *Madonna delle Rocce*; San Sebastiano, nell'atteggiamento d'una Venere classica, ha forme femminee, carni chiare di porcellana. Anche qui l'impiccio-

lirsi della Vergine, stancamente seduta nel paese piano, bassa rispetto ai Santi alti sul cielo, la linea della composizione, quasi simmetrica, la penetrazione di elementi solarieschi, danno un'impronta personale al discepolo di Leonardo.

Fig. 708 — Budapest, Gall. Nazionale.
Boltraffio: *Madonna* — (Fotografia Hanfstaengl)

I tasselli colorati diventan sempre più lucidi e smaglianti nella *Madonna* del Museo Poldi Pezzoli a Milano (fig. 710), che, come la Vergine dell'*Adorazione de' Magi* di Leonardo, trattiene il Bambino per un lembo di stoffa. I riflessi sulle carni si fanno più vivi, gli incroci di linee diventano complicati, la ricerca di un effetto appariscente, ottenuto con l'enfasi del movimento e la chiassosa tonalità del colore, si afferma sempre più.

Nel tondo di Bergamo (fig. 711), la *Madonna allattante*, il Boltraffio ripete uno schema disegnativo che manterrà in molte delle sue ultime opere. Inquadrata entro contorni ri-

Fig. 709 — Parigi, Museo del Louvre.
Boltraffio: *Madonna, Santi e adoratori della famiglia Casio.*
(Fotografia Alinari).

gidi nella loro verticalità, la figura della Vergine, che ha per asse il diametro del tondo, abbassa verticalmente lo sguardo e muove le labbra a un leggero sorriso, mentre fra le sottili dita appuntate stringe il seno, porgendolo al figlio che, senz'avvicinar le labbra, fissa distratto gli occhi àtoni nel vuoto. Il pittore, come sempre, è povero interprete della

forma: un sacco gonfio è il corpo del Bambino, mal tagliata la sua mano ferma sul libro; ma, col raccoglimento delle linee di contorno al gruppo e la stilizzazione schematica della figura, coll'accogliere principî di Leonardo e del

Fig. 710 — Milano, Galleria Poldi Pezzoli.
Boltraffio: *Madonna.* — (Fotografia Anderson).

Solario insieme, il Boltraffio ottiene un effetto decorativo nuovo nell'arte lombarda.

Una tarda rievocazione dello sfondo della Vergine delle Rocce è anche nella *Madonna coi Santi Sebastiano e Maddalena* che presenta un divoto, nella Galleria del Conte Palffy a Presburgo (fig. 712). Sempre più esagerata e convenzionale divien la forma, tirato il colore, opaco lo sfondo; e si fanno di stucco le carni, strette le figure a rigide linee

perpendicolari. Le rupi a stalagmiti del fondo non hanno struttura come in Leonardo da Vinci, nè varietà di distanze; anch'esse sono subordinate allo schema rettilineo che Gio. Antonio Boltraffio ereditò dai maestri lombardi, e sviluppò nelle sue opere, anche dopo aver subìto l'influsso vinciano.

Al Solario volse gli occhi, mantenendo lo schema rettangolare della figura umana già adottato nei quadri precedenti, per dipingere, nel quadro di Londra, il Bambino che abbandona per un istante il seno materno e volge allo spettatore la testa ricciuta (fig. 713). Di porcellana, come nel Solario, sono le carni del putto, e si nota lo studio non riuscito di ammorbidire le mani. Lo schema rettangolare della figura acquista risalto dal rettangolo della tenda che si allunga nel cielo, e la testa immobile, dai grossi lineamenti, prende maestà.

Fig. 711. Bergamo, Acc. Carrara. Boltraffio: *Madonna*. (Fot. Anderson).

Similissimo è lo squadro della Santa Barbara di Berlino (fig. 714), che, oltre le carni sottilmente tirate, illuminate da fili di luce, trae dal Solario il groviglio dei panni, aggirantisi a curvi fasci di pieghe intorno alla persona. Nulla di più inorganico e informe di quel paese, mal riuscito amalgama di elementi realistici lombardi e fantastici leonardeschi: le artificiose pianticelle di fiori son disposte di maniera sul suolo sabbioso, strani cumuli di sabbia sembrano le montagne, han forma di torri le rocce, come un fusto di cannone intagliato è la torre.

Le opere che meglio dimostrano l'ispirazione venuta al Boltraffio dal Solario sono il ritratto di Girolamo Casio, nella

Galleria di Brera (fig. 715), e l'altro nel Castello d'Isolabella (fig. 716). Il primo ha il busto avvolto da una mantellina laccata, i capelli a sbuffo, il viso tondeggiante dalla

Fig. 712 — Presburgo, Conte Palffy. Boltraffio: Tavola votiva.

pelle tesa e lucida come di guanto. Per il tramite del Solario, un lontanissimo riflesso alvisiano è nella vanitosa figura del poeta, che si presenta al pubblico in gran pompa, col tondo berretto cinto di alloro.

Il pittore cominciò traducendo, con la tecnica dei predecessori di Leonardo in Lombardia, incerte imagini leonar-

Fig. 713 — Londra, National Gallery. Boltraffio: *Madonna*.
(Fotografia Anderson).

desche, mettendo uno accanto all'altro i varî colori, stemperandoli tra le schematiche linee dei contorni, di rigidezza un po' arcaica e non spiacevole. Trovò finezze nel *Narciso* di Londra, che poi ripetè a lungo, nei ritratti, nelle figure di

Fig. 714 — Berlino, Friedrich Museum.
Boltraffio: *Santa Barbara* — (Fotografia Hanfstaengl).

Santi, pago d'aver trovato un nuovo schema per imbastirvi sopra le composizioni. A poco a poco, per accostarsi alla modellatura dei leonardeschi, si servì del chiaroscuro fumoso, diede rotondità alle forme, lumeggiò convenzionalmente le carni, ripetè gli sfondi rocciosi di Leonardo, fece come tutti i discepoli del Maestro: non potendo penetrare

nei principî creatori della sua forma, si contentò di copiarne i tipi e le composizioni, rialzò col sorriso gli angoli delle labbra nelle sue Madonne, ne socchiuse i chiari occhi. Trovò

Fig. 715 — Milano, Galleria di Brera.
Boltraffio: Ritratto di Girolamo Casio — (Fot. Anderson).

in ultimo un nuovo schema, d'una certa esteriore grandiosità decorativa: l'influsso del Solario gli fece perdere lo sfumato leonardesco, le carni tornarono a stirarsi, gli occhi diventarono opachi, i lineamenti si fecero talvolta molli, come nel ritratto d'un magistrato a Isolabella nel castello Borromeo; i paesaggi non ebbero più linea. E sempre, attra-

verso i varî schemi, diede alle forme una colorazione vivace, mise insieme tinte vive, anche contrastanti, nei suoi

Fig. 716 — Isolabella (Lago Maggiore), Castello Borromeo. Boltraffio: Ritratto — (Fotografia Alinari).

quadri multicolori; rimase in fondo fedele ai principî dell'arte lombarda.

* * *

Bernardino de' Conti,[1] nato a Castelseprio, lavorò tra il 1496 e il 1522. Nel 1496 dipinse il ritratto di Francesco,

[1] Su Bernardino de' Conti, cfr.: Acqua (C. Dell') e Cavagna Sangiuliani, *Guida del Famedio di Pavia*, 1897, pag. 105: Berenson (B.), op. cit.;

figlio di Giangaleazzo Sforza, ora nella Galleria Vaticana (fig. 717), fantoccio dalle carni imbottite, i capelli di stoppa, il busto deformato dalla mancanza di scorcio, le mani di stucco con le dita gonfie.

Contornato col carbone è il ritratto di cardinale, del 1499, a Berlino (fig. 718), con le carni terree, piatto, la testa come spostata rispetto al busto. Con la stessa durezza è segnata la Madonna di Bergamo (figura 719), del 1501, in atto di offrir il seno al Bambino, che, senza rispondere all'invito, vi appoggia stancamente il capo e la destra. La gentilezza d'atteggiamento del putto non basta a salvare la misera opericciola. La testa della Vergine, dai lineamenti aguzzi e il fatuo sorriso, è schiacciata; deturpato dall'ombra che si stende sul dorso piatto e scavato da un solco, il corpo del Bambino; globose le carni cadenti del petto; cilindrico il braccio con certi strani solchi scavati nella pelle dal movimento inverosimile della mano; sopraelevato il paese, a confusi cumuli di colline rotonde.

Fig. 717 — Roma, Galleria Vaticana. Bern. de' Conti: Ritratto di F. Sforza (Fotografia Anderson).

Nella libera replica della *Madonna delle Rocce*, del 1522, ora nella Galleria di Brera (fig. 720), Bernardino de' Conti,

---

Bode (W.), in *Jahrb. d. preuss. Kstsamml.*, 1886; Id., in *Gaz. d. B.-A.*, 1889; Burlington Fine Arts Club, *Catalogue of... Milanese Schools*, London, 1899; Cagnola (G.), in *Rassegna d'Arte*, 1905, pag. 61; Frizzoni (G.), in *Arch. stor. dell'Arte*, 1897, pag. 83; Id., in *Gall. Carrara in Bergamo*, 1907, pag. 51; Liphart (E. v.), in *Staryé Gody*, 1908, pag. 703 e seg.; Morelli (Lermolieff), op. cit. *Gal. in Berlin*, pag. 136, e *Gal. Borghese e Doria*, pag. 188; Pauli (G.), in *Ztschr. f. bild. K.*, 1899; Venturi (A.), *La Gall. Crespi* cit.

parafrasando Leonardo, dà alla Madonna un movimento sgangherato, occhi e lineamenti grossi, capelli intrecciati a catena; e dà ai bambini, tratti da un altro modello leonardesco ripetuto da tutta la schiera de' seguaci, corpi gonfi, occhi smorti ed enormi fronti convesse. Il fondo di rocce, apparato fantastico composto da Leonardo con l'osservazione del vero, è qui mutato in un capriccioso torracchione, tutto frastagliato e forato, e i pinnacoli diventano torricelle con certe strane dentellature, come di chiavi; pizzettature di cartone sembrano le stalagmiti immaginate dal maestro sopra il capo delle sacre figure, e strani monticelli a ventaglio allineati sull' acqua divengono le scogliere lontane, uscenti nell'esemplare dalla nebbia luminosa. Copiando Leonardo, Bernardino mostrò di non aver nulla inteso dei principî del maestro.

Fig. 718. — Berlino, Friedrich Museum. Bern. de' Conti: Ritratto di Cardinale. (Fotografia Hanfstaengl).

A lui fu attribuita anche la grande pala d'altare, oggi a Brera, coi ritratti di Ludovico il Moro e della sua famiglia (fig. 721),[1] opera che ha riscontri con un'anconetta presso il Cora a Torino (fig. 722). Per la materialità della fattura è lecito pensare a Bernardino de' Conti; ma essa è d'altra specie, di un mascheraro grosso e volgare, che forma le ossa con tondi sassi, le vesti di macigno scheggiato, i costumi con

[1] L'ancona fu attribuita anche allo Zenale, ad Ambrogio de Predis, ad Antonio da Monza e a Francesco Napolitano. Cfr. MORELLI (Lermolieff), op. cit.; LOESER, in *Rassegna d'Arte*, maggio, 1901; VENTURI (A.), in *L'Arte*, 1898; MALAGUZZI (FR.), in *Rassegna d'Arte*, 1905, pag. 44; SEIDLITZ (WOLD. v.), nell'op. cit. su *A. Preda*, ecc.; JACOBSEN (EMIL), in *Rassegna d'Arte*, 1910, n. 4, pag. 53.

la minuzia d'un miniatore. Nella grande, come nella piccola ancona, vi sono figure ricavate da maestri lombardi, Butinone e Zenale forse, le quali mostrano che il pittore passò da una vecchia forma a Leonardo. Il passaggio fu disastroso; e con la forma baccellata, gozzuta, con un chiaroscuro a bozze, volle riprodurre il Bambino della *Vergine delle Rocce*, e anche la Vergine, che pure per infiammazione si è gonfiata e ha levato vesciche.

Fig. 719. - Bergamo, Acc. Carrara. Bern. de' Conti: *Madonna*. (Fot. Anderson).

* * *

Gian Pietro Rizzi o Giovanni Pedrini, detto Giampietrino,[1] ci ha lasciato opere, non documenti scritti; e solo una data, il 1521, si ricava dal quadro a lui giustamente ascritto nel duomo di Pavia. Nel momento in cui il suo stile era più vincolato all'arte di Leonardo, quando cioè egli lo tradusse nella mirabile Leda esposta anni fa a Düsseldorf,[2] Giampietrino dipinse la *Madonna* Crespi (fig. 723), gaia di colore ed equilibrata nei toni. Il denso fogliame d'un albero delicatamente lumeggiato difende il gruppo dalla luce dell'aperta campagna, e qualche mazzo pendulo di frondi si china sopra la testa della Vergine, modellata sui tipi di Leonardo, sorridente del suo sorriso, che stira

[1] Cfr. su quest'artista: MALAGUZZI (FR.), *Catalogo di Brera*; MORELLI (Lermolieff), op. cit., Milano, 1897; VENTURI (A.), *La Gall. Crespi* cit.

[2] V. la riproduzione del quadro, nella raccolta del principe di Wied, in *Rassegna d'Arte* (G. FRIZZONI, *La Mostra d'arte retrospettiva del 1904 a Düsseldorf*), Milano, 1905, pag. 7.

gli angoli delle labbra e inarca i muscoli della guancia. Giampietrinesco è invece il bambino, dalla soave bocca archeggiata, gli occhi neri, malinconici e profondi, la testa folta di bruni

Fig. 720 — Milano, Galleria di Brera.
Bern. de' Conti: *Madonna delle Rocce* — (Fot. Brogi).

ricci. Il paese ha la costruzione infantile dei Lombardi; con le forme piene e rotonde delle figure contrastano le collinette prive di spessore, come bizzarri strati di ombra, ora tirati a piombo, ora curvi, senza una linea d'insieme, ritagliati sopra il cielo terso. Ma Giampietrino sembra aver ereditato dal Bergo-

gnone il senso del pittoresco, aggiungendovi un'impronta idilliaca sua propria: un lago tranquillo si addentra fra i colli, sulla calma luce delle acque si profila l'incerta forma d'una torre avviluppata dall'ombra d'un colle, e il verde

Fig. 721 — Milano, Galleria di Brera.
Anonimo leonardesco: Pala sforzesca — (Fot. Anderson).

cupo d'una macchia d'alberi dà risalto alle mura illuminate di un castello solitario.

Questo sentimento idilliaco del paesaggio aumenta nello sfondo della *Madonna* di Oldenburg (fig. 724), con un fiume chiaro tra colline boscose, un castello con alabardieri a guardia, un lanzo indolentemente appoggiato al parapetto,

in contemplazione dell'acqua. Quel torpore delle cose e degli uomini trova intima rispondenza col lento sguardo e col lento gesto della Vergine, che regge il Bambino sulle mani mollemente intrecciate, come fosse di piuma. La sottil bocca

Fig. 722 — Torino, Coll. Cora.
Anonimo leonardesco: Tavola votiva.

si atteggia al sorriso convenzionale leonardesco, che prende però un'insolita dolcezza; lo sguardo è lungo e molle; i capelli scendono sulle spalle e nei loro ricci si affonda la mano del Bambino, che volge ai fedeli il malinconico sguardo.

Qualche rapporto col Solario può vedersi nella *Madonna* Borghese (fig. 725), per il colore marmoreo delle vesti. Una

bella nube infocata, estiva, determina il gioco leonardesco del chiaroscuro sulle carni della Vergine; e, con la sua ingenuità narrativa, schiettamente lombarda, lo sfondo compensa dello sforzo dei movimenti: ancora, tra colline arborate, una bianca

Fig. 723 — Milano, Gall. Crespi (già).
Giampietrino: *Madonna* — (Fotografia Anderson).

strada cinta di case, e su quella strada una portatrice d'acqua, due lanzi, una bottega di calderai con le caldaie in mostra.

Dopo aver dipinta, con un colore già più diluito e stanco, la tenerissima *Madonna* Cook (fig. 726), alla quale il paffuto bambino accarezza affettuosamente il mento con una mano, Giampietrino eseguì la *Madonna* Murray (fig. 727), sopra lo

sfondo d'una tenda a grandi sbuffi di pieghe, aperta a una veduta di alberi e prati fioriti, d'un paese sulle rive d'un fiume, con le case sottilmente lumeggiate del Foppa. Peruginesca, come nell'ultimo periodo del Bergognone, è l'accon-

Fig. 724 — Oldenburg, Museo Granducale.
Giampietrino: *Madonna* — (Fotografia Oncken).

ciatura della Vergine sorridente, dolcissima nel chiaroscuro che vela i lineamenti regolari; il bambino, seduto a cavalcioni sul suo grembo, piega la stanca testa, e appoggia un braccio al petto materno, guardando avanti a sè con gli occhi languidi e tristi di bimbo malaticcio, la bocca tumida, un

po' imbronciata, piena di dolcezza. La modellatura è sempre debole, piatto e gonfio il braccio del piccolo Gesù; ma

Fig. 725 — Roma, Galleria Borghese. Giampietrino: *Madonna*. (Fotografia Anderson).

la gentilezza del gruppo, la bellezza di alcuni particolari, come il tenue velo che fra le sue onde avvolge il braccio

deforme, la luminosità dei capelli, l'intonazione cerea delle carni, in armonia con l'espressione stanca e sofferente del bimbo, fanno amare quest'opera, che al pari dell'altra simile, del Museo Milanese nel Castello Sforzesco (fig. 728) sembra

Fig. 726 — Richmond, Gall. Cook.
Giampietrino: *Madonna* — (Fotografia Anderson).

dimostrare un accostamento del seguace di Leonardo da Vinci all'arte raffaellesca.

La molteplicità delle pieghe gonfie e serpeggianti, l'intensità del chiaroscuro, la turgidezza del modellato collocano l'altra *Madonna*, già in casa Crespi (fig. 729), più avanti nell'evoluzione dell'artista. Anche qui il colore delle carni

è cereo, infermiccio, e la tenera natura di Giampietrino muove le sacre figure: affettuosamente la Vergine solleva il mento del Battista in adorazione; e volge a lui i grandi occhi tristi

Fig. 727 — Londra, Raccolta Murray.
Giampietrino: *Madonna.*

il bambino che, pur tenendosi stretto al seno materno, tralascia un istante di succhiare il latte per benedire il fanciullo.

Le doti che ci avevano fatto amare Giampietrino tacciono quand'egli comincia a dipingere la monotona serie delle Maddalene, le più antiche, nella sottil pelle tirata, memori di Andrea Solario, ma tutte simili, coi grandi occhi languenti, le bocche sospirose, i capelli sparsi dapprima sulle

spalle in leggere ciocche, poi appesantiti, attorcigliati come grosse funi alle braccia e al seno e annodati alla vita. La stampa divien sempre più logora, lo studio di raffinatezza

Fig. 728 — Milano, Museo del Castello.
Giampietrino: *Madonna* — (Fotografia Alinari).

conduce a materialità; si accentua il contrasto fra i corpi schiacciati e tozzi di gigantesse, e lo svenevole languore dei volti. Nello stridore di quei contrasti si annientò la gentile personalità del pittore della Madonna Murray, che aveva conservato, pur a contatto di Leonardo, tendenze schiettamente lombarde, dando alle sue prime opere tutta l'attrattiva della sua piccola natura affettuosa.

* * *

Tra gli scolari più antichi di Leonardo, Marco d'Oggiono[1] (n. 1470?-1530) tende al manierismo di lusso e di gran pratica, ripete in modo pedestre, costantemente, le opere del maestro, le traduce ne' suoi forti contrasti di chiaroscuro e negl'intensi colori. Il suo momento migliore è rappresentato dal *Salvator Mundi* della Galleria Borghese (fig. 730) a Roma, e dalla *Madonna allattante* del Louvre (fig. 731), le sue opere più diligenti. In entrambi i quadri i capelli son lumeggiati a uno a uno, come le sottili pieghe delle vesti color di rubino; la modellatura non manca di finezza; ma le teste sono compresse, le mani gonfie, gli occhi sporgenti dall'orbita. Nel trittico già in casa Crespi, le colline del fondo sembran di stoffa; la Vergine e il Battista ripetono stancamente il gesto della Madonna e di Gabriele nella *Vergine delle Rocce* di Leonardo; le dure ali uncinate degli angeli hanno la pesantezza degli ornati nel seggio di Maria; San Pietro, con la testa contorta per mancanza di scorcio, si perde nel gomitolo di stoffa formato dal manto. Comincia ad apparir la maniera nel convenzionale paese, nel vorticoso girar delle pieghe, nel chiaroscuro artificioso. La testa dell'angelo a destra si rivede nella *Madonna* dell'Ambrosiana (fig. 732), dove il segno svanisce e le ombre si raccolgono in pesanti chiazze sul gonfio corpo del Bambino e sul collo della Vergine, mentre nel volto piatto il chiaroscuro si perde e ogni contorno si slarga, come disfacendosi.

Sempre sulle orme di Leonardo, il pittore dipinse i *tre Arcangeli* nella Galleria di Brera (fig. 733), facendo del Gabriele di Leonardo un vezzoso manichino, di Michele

---

[1] Su Marco d'Oggiono cfr.: Berenson (B.), *North Ital. Painters* cit.; Frizzoni (G.), *La pala di Marco d'Oggiono nella chiesa parrocchiale di Besate*, in *L'Arte*, 1905; Venturi (A.), *La Gall. Crespi* cit.

una macchinosa figura che oscura il cielo con le enormi ali e gli sbuffi ritagliati del mantello, di Raffaele una grassa donzella soffocata dalle tumultuanti pieghe delle vesti; Lucifero, con la liscia testa di porcellana, le braccia sottili, le

Fig. 729 — Milano, Galleria Crespi (già).
Giampietrino: *Madonna* — (Fotografia Anderson).

mani piccolette, è stampato sull'ultimo tipo di Marco da Oggiono. Lo stile dell'artista è già caduto nella più uggiosa maniera quando egli dipinge la *Sacra Famiglia* del Louvre, senza rispettar le proporzioni dei varî elementi nel paese sconnesso, e il suo rapporto con le figure umane, lignee, intarsiate, ricadenti nel linearismo convenzionale del

Civerchio. Sullo stesso schema son disegnate le figure di Santi, corte e cascanti, con le vesti raccolte come enormi cuscini intorno alle gambe, o aperte a ventaglio nelle loro pieghe dure; le grosse teste degli apostoli in contemplazione della Vergine Assunta non trovan spazio per muoversi; rimbalza come una gonfia palla Maria salendo nel cielo. I movimenti divengono anche più sghangherati, le gesta più

Fig. 730 — Roma, Galleria Borghese. Marco d'Oggiono: *Salvator Mundi.* (Fot. Anderson)

Fig. 731 — Parigi, Museo del Louvre. Marco d'Oggiono: *Madonna.* (Fot. Alinari).

enfatiche, le teste grottesche per il contrasto tra i piccoli lineamenti e la larghezza dei volti, i ricciolini ben ravviati dei capelli e gli occhi talora torvi, nella tarda *Assunzione* della Pinacoteca di Brera (fig. 734). Dopo che si spense davanti agli occhi di Marco d'Oggiono la luce accesa dal maestro, egli si irretì sempre più: non avendo facoltà di vedere un paese nella sua linea d'insieme, non sapendo di scorci nè di leggi prospettiche, si contentò di far tutto di convenzione: paesaggio, figura umana, panneggio; cercò l'effetto con l'enfasi dei gesti, col turbinio barocco delle

lucide pieghe, con l'accesa tonalità dei colori; parve anticipare i giorni del manierismo romano, pur senza possedere

Fig. 732 — Milano, Ambrosiana.
Marco d'Oggiono: *Madonna* — (Fot. Anderson).

la virtuosità e i generici fondamenti scientifici che ebbero molti dei seguaci di Raffaello e di Michelangelo.

* * *

Basterà un cenno di Francesco Pagano, detto Francesco Napoletano,[1] che lavorò a Milano e nella cattedrale di Va-

[1] In Francesco Napolitano, cfr.: CAGNOLA (G.), *Intorno a F. N.*, in *Rassegna d'Arte*, giugno, 1905; JUSTI (C.), *Das Geheimniss des Leonardesken Altargemälde in Valencia*, in *Rep. f. Kstw.*, 1893.

lenza in Ispagna (1506). La sua firma si legge sopra un quadro appartenente al Museo di Zurigo (fig. 735): la Vergine seduta in trono, in una stanza poveramente disegnata nell'architettura sbilenca, come in tutti i particolari, della

Fig. 733 — Milano, Galleria di Brera.
Marco d'Oggiono: I *Tre Arcangeli* — (Fot. Anderson).

cattedra ornata con sfarzo e coperta da un rozzo baldacchino, della credenza aperta nel fondo per mettere in mostra gli oggetti sacri, della finestra a occhi di vetro. Il pittore ingrossa i lineamenti delle corte e tozze figure, che sembrano, specialmente il San Sebastiano, studiate da modelli del Boltraffio; ingrossa le teste, piega in due, nel suo movimento sbilanciato, il grottesco Battista.

Le stesse mascherette con il mento a bazza, la bocca rientrante smorfiosa, si vedono in una *Madonna col Bambino*, nella Galleria di Brera, dove la convenzionale illuminazione de' capelli a grosse luci, e l'impaccio nel movimento ripe-

Fig. 734 — Milano, Galleria di Brera.
Marco d'Oggiono: L'*Assunzione* — (Fotografia Alinari).

tono le forme del quadro firmato. Il pittore, squilibrato nelle proporzioni, melenso nell'espressione, cade in un volgare provincialismo; dà un colore di fragola nelle carni e invano si affanna a interpretare, con la sua grossa natura, le sapienti forme vinciane, che deturpa nello studio d'impreziosirle.

* * *

Poco si conosce di Cesare Magno, altro scolaro di Leonardo, ma basterebbe a darci idea della sua maniera la *Madonna* nella collezione Vittadini, che si presenta al popolo fra due grosse tende sollevate, tenendo sulle mani coperte di un velo il Bambino dai tondi occhi neri, in atto d'appoggiare un dito sulle labbra semiaperte. Anche qui l'accartocciamento dei panni, certi manierismi nel segno dei capelli a spirale, grossi e svolazzanti, del velo a pieghe luminose, delle carni come maiolicate, tendono a compensare la povertà della forma. Ben poco rimane di Leonardo nelle figure, quasi non chiaroscurate, nelle pieghe segnate da brutti solchi d'ombra, che sulla manica forman tanti cerchi di botte, e nelle sgraziate membra del putto, che par ritagliato sulla veste della Madonna.

Il tipo della Madonna Vittadini si rivede nella *Sacra Famiglia* di Brera (fig. 736), seduta all'ombra di rocce e di alberi, disposti in modo da determinare il chiaroscuro di ambiente chiuso. Le carni sembrano maiolicate; i visi della Vergine e del piccolo Gesù tengon di quelli di Marco da Oggiono, brevi e rotondi; i riccioli sono come grossi viticci; il nudo dei due bambini è gonfio, duro nel segno dei muscoli, e deforme per adipe nel San Giovannino. Giuseppe, ritto con le braccia in croce, nell'ombra, è calcato sui tipi di Bartolomeo Suardi, del quale serba lo squadro del volto, lo spessore dei panneggi, perfino certi particolari del costume. Ma la composizione, col paese farraginoso in quel groviglio di boschi, di rupi e di montagne, le figure umane imbastite poveramente su tipi già riflessi, i panneggi flosci e grossolani, le forme pesanti e atticciate, le teste tonde come cocomeri, in contrasto con la sdolcinatura dell'espressione, mette l'autore fra i minori e più indiretti discepoli di Leonardo in Lombardia.

* * *

Tutto lustro e impomiciato nelle marmoree carni delle figure, come nei panneggi, nelle vesti e nei particolari del paese, ci appare Francesco Melzi nel quadro di Berlino: *Vertunno e Pomona* (fig. 737). Rocce chiaroscurate con lo sfumino chiudono la scena condotta con una cura estrema dei particolari: le grandi foglie di vite intrecciate al tronco d'albero dietro la dea, sottilmente lumeggiate, i viticci guizzanti nell'aria, segnati con la cura calligrafica propria dei Lombardi, come i giaggioli che contornano le spalle della giovane, i gelsomini e le frutta che ella tiene nel paniere, le pianticelle coi vitrei steli e i vitrei fiori, i vimini intrecciati del cestello. La piccolezza delle teste sui lunghi corpi traduce la ricerca d'una esteriore eleganza, alla quale già si erano avviati altri discepoli di Leonardo; ma la forma ha sempre la superficiale rotondità dei Lombardi, e la leggiadria stereotipata della giovane, il convenzionale verismo della vecchia, la grossa facilità con la quale sono condotte le pieghe delle vesti di questa figura e quelle del manto dell'altra, sono la naturale manifestazione

Fig. 735 — Zurigo, Museo.
Francesco Napoletano: Pala d'altare.
(Fotografia Dubray).

del manierismo in cui facilmente caddero i discepoli di Leonardo.

Pure condotto di maniera sui tipi leonardeschi è il ritratto di Pietrogrado (fig. 738): una giovane seduta, con ramoscelli

Fig. 736 — Milano, Galleria di Brera.
Cesare Magni: *Sacra Famiglia.*

di gelsomino nel grembo, in atto di contemplare un fiore. Qui, come nell'altro quadro, l'artificiosità dòmina tutta l'opera; artificiosi il gesto della mano, il sorriso della fanciulla, la disposizione della ricca veste, foggiata sui costumi del tempo e drappeggiata alla maniera romana, con lo scollo a punte, le maniche fermate da nodi di stoffa, le pieghe agganciate sul petto da una larga fibula. Par che ne' suoi lucidi dipinti il Melzi porti ancora tutta la minuzia dei preleonar-

deschi lombardi; le pianticelle uscenti dal fondo piatto, che vorrebbe rappresentare l'entrata d'una caverna, sono copiate dal vero come in Leonardo, ma segnate con la nitidezza calligrafica dei Bembo, e lumeggiate vivamente di

Fig. 737 — Berlino, Friedrich Museum.
Francesco Melzi: *Vertunno e Pomona* — (Fot. Hanfstaengl).

luci vitree, che dan loro un risalto tagliente sul fondo scuro della grotta.

* * *

Fra gli ultimi seguaci di Leonardo in Lombardia, Cesare da Sesto,[1] nato a Sesto Calende sul Lago Maggiore,

[1] Su Cesare da Sesto, cfr: Frizzoni (G.), in *Rass. d'Arte*, 1910, pag. 43; Malaguzzi (Fr.), *Cesare da Sesto e un nuovo acquisto della Pinacoteca di Brera*,

mostra tendenze a un accademismo pieno di virtuosità nella *Vergine col Bambino e Sant'Anna* della Galleria del Prado (fig. 739), quadro ispirato a una nota composizione leonardesca. Il gruppo, plastico nella sua grande forma piramidale, è studiato in un complesso intreccio di linee: davanti ad Anna, eretta come un tronco d'albero, sogguardante, senza chinarsi al Bambino, passa l'arcuata figura di Maria, protesa di slancio verso il piccolo Gesù che, mentre sta per salire a cavalcioni sull'agnello, si volge come per rispondere alle parole della madre. L'architettura del gruppo non mantiene però la saldezza dell'esemplare, e il busto di Anna sembra sovrapporsi a quello di Maria. Di pratica son condotte le pieghe dei grossi panneggi; languido il moto delle braccia allentate della Vergine; chiare chiare, con la scarsità di ombre propria del Solario, le carni; stereotipato il sorriso leonardesco sulle labbra di Anna. Il pittore mette in opera le sue abilità di virtuoso, immergendo nella nebbia il fantastico paese leonardesco, lumeggiando d'un riflesso velato i ponti, gli alberetti sulle rive d'un fiume, le case dai tetti spioventi, dentati, alla maniera fiamminga, muovendo i veli sulla testa delle donne, cercando di dare diafanità alle carni.

Il modellato si rafforza, il chiaroscuro prende ombre più intense nella *Vergine col Bambino* del Museo Poldi Pezzoli (fig. 740), replica ridotta del quadro precedente. A sbuffi più larghi, a grandi cerchi intagliati sul fondo, si muovono le vesti della Vergine; le forme smilze si arrotondano, gli occhi diventano opachi tra le gonfie palpebre della giovane sorridente. Uguale è il paese, evanescente nella nebbia, con un turrito monticello, piante lumeggiate ancora alla maniera lombarda, bianche rocce stratificate, fantasmi di colline nel lontano.

Tra le migliori opere di Cesare da Sesto, è la *Vergine*

---

in *Rass. d'Arte*, 1908, pag. 21; Phillips (G.), *S. John the Baptist by C. d. S.*, in *Burl. Mag.*, XIII, 1908, pag. 34; Reymond (M.), *C. d. S.*, in *Gaz. d. B.-A.*, aprile, 1892.

Fig. 738 — Pietrogrado, Museo dell'Ermitage.
Francesco Melzi: La *Colombina*.
(Fot. Hanfstaengl).

Fig. 739 — Madrid, Museo del Prado.
Cesare da Sesto: *Madonna col Bambino e Sant'Anna*.
(Fotografia Anderson).

col Bambino a Brera (fig. 741), alta, grandiosa dietro il parapetto di marmo, sullo sfondo d'un gruppo di alberi che l'adombra. Il viluppo delle pieghe ampie, di grossa stoffa, allargate sul parapetto, aumenta l'ampiezza piramidale della raffinata nobildonna, che sorride vagamente, lasciando sfuggire lo sguardo di sotto le palpebre senza chinarsi. Le ombre dell'albero si sfaldano sopra i volti della Vergine e del Bambino sorridente, che stringe fra le mani il seno materno, e appoggia un piede alla mano della madre, come per arrampicarsi, ripetendo un movimento comunissimo fra i seguaci di Leonardo. Da quelle penombre i volti prendono una dolce sfumatura, e con manieristica sottigliezza son lumeggiati i leggeri capelli ricciuti e le pieghe dei veli. Da un lato si apre una ridente visione di paese: frastagliate colline che sembran svaporare nell'azzurro, casette e castelli appiattati sulle rive di un fiume. Anche qui però si cercherebbe invano correzione di segno e organismo di struttura; il torso del Bambino è tagliato male nello scorcio; le mani, alle quali il pittore vorrebbe dare la morbidezza di Leonardo, lasciano sporgere le articolazioni taglienti, e son grossolane, mal proporzionate, contorte.

Sempre più si allungano e s'ingrossano le forme nella *Sacra Famiglia* del Museo del Louvre (fig. 742); la ricerca di monumentalità comincia ad allontanare l'artista da Leonardo, le ombre si oscurano e solo sul volto di Caterina stendono un lucido velo. Tutto si traduce in maniera e artificio: non v'è sincerità di espressione nella torreggiante Vergine, in Caterina vanitosa, nel putto che non si sa bene se rida o se pianga, nel ghigno di Giuseppe, che sporge il mento ossuto e apre la bocca mostrando i denti. Il colore è sempre più lustro; la grossa stoffa dei panneggi sembra modellare il rilievo delle figure.

Simile a questa, e forse di poco anteriore, è l'altra *Madonna con San Giuseppe e il piccolo Gesù* (fig. 743) che fa il solletico sotto il mento di Giovannino, nella collezione Cook

di Richmond. Serpentino è il movimento della Vergine che indietreggia col busto, prende, con gesto prezioso, fra le dita la spalla del Bambino; un tentativo di movimento prospettico appare nel gesto delle mani del vecchio Girolamo,

Fig. 740 — Milano, Museo Poldi Pezzoli.
Cesare da Sesto: *Madonna* — (Fotografia Anderson).

congiunte dietro il gruppo dei bimbi. Qui Cesare da Sesto trova la sua più completa espressione, nello studio attento, accurato, tirato a lustro, d'ogni particolare.

La stessa Vergine siede presso un colossale edificio ruinato nell'*Adorazione de' Magi* del Museo Nazionale di Napoli, affollata e confusa composizione, miscuglio di ricordi

leonardeschi e raffaelleschi. Il gruppo delle figure a destra con le teste piccole sopra i lunghi corpi, sembra eseguito da un raffaellista accademico, i movimenti diventano contorsioni, i gesti prendono un uggioso convenzionalismo: l'apparato scenografico dei discendenti di Raffaello è messo in

Fig. 741 — Milano, Galleria di Brera.
Cesare da Sesto: *Madonna* — (Fotografia Anderson).

opera con gran pompa in un caotico disordine. Questo quadro, che ebbe largo influsso a Napoli e in Sicilia, è tra le ultime opere a noi note del discepolo di Leonardo, che fin da principio mostrò tendenze manieristiche e finì per darci vere e proprie accademie. Ma la sua vita giunge così avanti nel Cinquecento che basta di lui un breve cenno, per completare lo studio degli scolari lombardi di Leonardo.

* * *

Non diciamo di Bernardino Luini perchè inoltrato, sin dalle prime opere, nel Cinquecento. Egli riprende nel nuovo secolo i tipi leonardeschi, li ristampa in forme stereotipate,

Fig. 742 — Parigi, Museo del Louvre.
Cesare da Sesto: *Sacra Famiglia* — (Fotografia Alinari).

nobili sempre; e finisce di avvolgerli nei vapori d'una luce rosata. Nelle decorazioni ricordò anche qualche volta il Bramantino, ma tutto trasfigurò nelle dolci, tranquille immagini. Come il Bergognone lavorò per molti anni ripetendo le sue figure pie, melanconiche, — così il Luini, tracciatasi la sua or-

bita, non ne uscì più: parato con gravità, bene ordinato, terso d'ogni macchia, atteggiato con ogni garbo, stette chiuso nella sua casa alabastrina, dove una gran quiete si spandeva sonnolenta sugli antichi eroi e sui Santi del Paradiso.

Vorremmo dire di Andrea Sala, detto il Salaino, ed anche Salai, il cui nome appare sin dal 1494 nei manoscritti leonardeschi, e nel 1519 nel testamento di Leonardo, che gli lasciò una metà del giardino fuor delle mura di Milano; ma nessuna opera certa è testimonianza di lui. E appena il nome ci resta di Atalante Migliorotti, sonatore di lira e architetto, condotto fanciullo dal Vinci in Lombardia; di Galeazzo, entrato il 1494 nello studio del grande maestro; di Tommaso di Gio. Masini fiorentino, detto il Gallozzola per la veste di gallozzola fattagli fare da Leonardo, ed anche soprannominato l'Indovino e Zoroastro, per esser dedito all'astrologia. Si conoscono anche i nomi di Ferrando di Almedina (in provincia di Quençia), di Raffaele di Biagio, di Giulio tedesco, che stettero con Leonardo. Fra tanti quadri con impronta leonardesca, ai quali non è possibile dare uno dei nomi de' pittori oggidì ben determinati dalle opere, certo ve ne saranno di quei maestri ancora avvolti nell'oscurità.

Tale è la *Vierge aux balances* della Galleria del Louvre (fig. 744), a finissime velature nelle soffici carni. È una parafrasi della *Vergine delle Rocce*; ma quella composizione profondamente divota si trasforma in una scenetta familiare: la bilancia dell'arcangelo Michele, l'agnello simbolico divengono i giuochi dei fanciulli, che si guardano ridenti, ciascuno per vantare le proprie conquiste. I sassolini del piano, alcune pianticelle tocche da grani di bianco, le erbe della grotta come di corallo, il paese a molteplici piani azzurrini con luci rosate, fanno pensare che il pittore leonardesco sia stato erudito prima in altra scuola, tanto più che il tipo d'Elisabetta richiama il Bergognone e quello dell'Arcangelo il Sodoma.

La *Madonna col Bambino che abbraccia l'agnello* (fig. 745), nella Galleria di Milano, attribuita al Sodoma, non ha la larghezza de' lineamenti di quest'artista, nè la sommarietà dell'interpretazione di Leonardo che gli è propria. Intenso di

Fig. 743 — Londra, Conte di Carysfort.
Cesare da Sesto: La « *Vierge au bas relief* ».

chiaroscuro nei piani più affondati, velato nelle luci, alquanto debole nella modellatura, forzato nei movimenti, par che il gruppo s'immerga ne' vapori che si levan dalle acque, avvolgendo gli edificî lontani e i dirupi rocciosi.

Da Leonardo derivò con tutta probabilità il *Battista*, rappresentato da due imitazioni a Londra, esposte nella

Grafton Gallery,[1] e dal giovane Bacco in un paese del Bernazzano, nella Galleria del Louvre. I tre quadri permettono di ricostruire idealmente la pittura o il cartone di Leonardo,

Fig. 744 — Parigi, Museo del Louvre.
Anonimo leonardesco: La « *Vierge aux balances* ».
(Fotografia Alinari).

col fondo chiuso in parte da rupi squarciate, come nella *Vergine delle Rocce*, aperto a sinistra con una veduta montuosa. La fioritura delle due imitazioni più tarde allontana la composizione dalla leonardesca serietà, tanto quella di una raccolta

[1] Cfr. Cook (H.), *L. da V. a. some copies*, in *The Burl. Mag.*, XX, 1911.

privata (fig. 746), bambagiosa, picchiettata nel paese da punti di luce, quanto l'altra del Louvre (fig. 747), arida, rossigna di colore nelle carni del Battista trasfigurato in Bacco.

Fig. 745 — Milano, Galleria di Brera.
Anonimo leonardesco: *Madonna* — (Fotografia Anderson).

Soggiogati dal genio di Leonardo, i pittori lombardi ripeterono instancabili le forme della *Vergine delle Rocce*: presero la mano protettrice di Maria, aggranchiandone le dita sui fanciulli; strinsero di tenerezza, nell'abbraccio, nei giuochi Gesù e Giovannino; rialzarono alle figure gli angoli delle labbra arcuate dal sorriso leonardesco; ammucchiarono nei fondi rocce immerse nei vapori dell'atmosfera. Ma

solo a tali esteriorità si soffermò l'imitazione, incapace di penetrare nell'intimità dello stile vinciano e comprenderne le sottigliezze scientifiche. Là dove l'occhio scrutatore dell'anatomico spiegava il movimento dei muscoli, i discepoli

Fig. 746 — Londra, Collezione privata.
Anonimo leonardesco: Il *Battista* — (Fotografia Gray).

addensarono sempre più le ombre già dense del Foppa, per rilevare a bozze le carni, senza giustezza; e là dove il geologo indicava le stratificazioni delle rocce, Ambrogio de Predis segnava fratture e smussi, Boltraffio, una massa oscura, Bernardino de' Conti, regolari e schematiche dentellature, il maestro della *Vierge aux balances*, argini di terra molle.

Quando, come Giampietrino, più fedele alla tradizione lombarda, non mantennero l'ingenuo naturalismo bergognonesco, e alla quiete raccolta dei loro paesi, grigi nella nebbia, vollero sostituire il paesaggio di Leonardo, non capirono

Fig. 747 — Parigi, Museo del Louvre.
Anonimo leonardesco: *Bacco* — (Fotografia Alinari).

che l'aspetto fantastico, ottenuto col luccichìo delle acque e la immersione delle rocce in umidi vapori, aveva per base la realtà scientifica, e misero il velo fantastico sopra paesi segnati all'ingrosso, inorganici, schematici. Si cadde così in una convenzione che soffocò il modesto senso del pittoresco proprio del Bergognone e di Giampietrino, riducendo i pit-

tori a segnare con incertezza, come fece Marco d'Oggiono, nel polittico del Museo di Castello, strati e strati divisi da strisce d'ombre, per indicar le colline degli sfondi, e a rinunciare, nel tentativo di riprodurre un paese dal vero, ed unirne gli elementi in un tutto organico, e a servirsi delle leggi prospettiche nella gradazione dei piani, come si vede nel quadro di Santa Maria delle Grazie a Milano.

La stessa incertezza ebbero i Leonardeschi nel tradurre la forma umana, nell'innesto superficiale della modellatura vinciana alla lombarda; e caddero in una rotondità esteriore.

L'uso del chiaroscuro sfumato, delle luci che danno risalto alle sporgenze emergendo dalle ombre dei cavi, era già nel Foppa e in altri antichi pittori lombardi; i Leonardeschi addensarono sempre più le ombre, affumicando le figure. Alcuni di essi, come Giampietrino, serbarono il ricordo del chiaroscuro velato, disteso da Ambrogio Bergognone quasi con lo sfumino, attenuando i contorni; altri, come Marco d'Oggiono, lasciarono risorgere di quando in quando il convenzionale linearismo del Civerchio; e quasi tutti, di mano in mano che si allontanavano dall'influsso immediato di Leonardo, assottigliarono la cute delle figure, gonfiandola, si affannarono a lisciare, a girare a vortici i drappi, e rifecero meschinamente quel che avevan fatto, con maggior senso d'arte, il Solario e il Bramantino. Avvicinatisi a uno stile che non intesero, i leonardeschi caddero nella pratica, lavorarono di memoria; ebbero qualche finezza e qualche effetto grandioso Boltraffio e Cesare da Sesto, delicatezze sentimentali e coloristiche Giampietrino; ma poi caddero nelle forme turgide, nei colori accesi, staccati di tono. La pittura lombarda, ristretta a forme provinciali, rovinò sotto il dominio del genio.

X.

LA PITTURA IN LIGURIA E NEL PIEMONTE

Pittori in Liguria. Dal Reno: Giusto d'Alemagna — Da Nizza: Durandi, Miralieti e i Brea — Da Pavia: Donato Bardo, i Fasolo, Pier Francesco Sacchi ed altri — Dal Piemonte: il Canavesio, il Mazone, Giandolfino d'Asti — Gli inizî dei pittori genovesi Teramo Piaggia e Semino — Pittori di Piemonte: Macrino d'Alba, Eusebio Ferrari, Defendente Ferrari, Jacopino Longo, Girolamo Giovenone, lo Spanzotti e gli inizî del Sodoma — I primordi di Gaudenzio Ferrari.

Dalla Liguria, come dalla Lombardia, giunsero forme rinnovatrici in Piemonte,[1] aperto su la pianura lombarda dalla parte di Biella e di Vercelli, unito con Genova per la via d'Alessandria. Dalla Riviera di Ponente arrivarono alla città marittima forme di Provenza passate traverso l'arte

[1] Sulla pittura piemontese. cfr. ANGELUCCI, *Arte e artisti in Piemonte*, in *Atti della Soc. d'Arte e B. Arti*, II; BERNARDI (I.), *Antichi pittori di Pinerolo*, in *Arte e Storia*, X, 1891; BERTEA, *Ricerche sulle Pitture e sui Pittori del Pinerolese*, Pinerolo, 1897; BERTOLOTTI (A.), *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV-XVII*, Mantova, 1884; CHIECCHIO (G. C.), *L'arte nell'Alto Piemonte*, in *Arte e Storia*, VI, 1887; COLOMBO, *Doc. e not. intorno gli artisti vercellesi*, Vercelli, 1883; DUFOUR e RABUT, *Les peintres et les peintures en Savoie*, in *Mém. et doc. publ. par la Soc. savoisienne d'hist. et d'archéol.*, t. XII, pag. 102-105; FRIZZONI (G.), *L'arte in Val Sesia*, in *Arch. St. dell'Arte*, 1891; GAMBA (F.), *L'arte antica in Piemonte*, in *Torino*, Torino, 1880; JACOBSEN E., *La Regia Pinacoteca di Torino*, in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1897; MALAGUZZI (FR.)., *Un pittore savoiardo ai servigi di G. G. Sforza*, in *Bull. bibl. dell'Arte it.*, VI, 1903; NEGRI (F.), *Una famiglia d'artisti casalesi dei secoli XV e XVI*, Alessandria, 1892; RONDOLINO, *La pittura torinese nel Medioevo*, in *Atti della Soc. d'archeol. e bb. aa. per la prov. di Torino*, vol. VIII, 1901; VESME (A.), *La Regia Pinacoteca di Torino*, in *Le Gallerie nazionali italiane*, Roma, 1897; ID., *Cat. della R. Pinacoteca di Torino*, Torino, 1899; WEBER (S.), *Die Begründer der Piemonteser Malerschule*, Strasburg, Heitz, 1901.

nizzarda, la quale, mentre da un lato s'accostò al campo de' pittori di Aix e di Avignone, dall'altro s'estese a Taggia, Diano-Borello, Savona e Genova. In quest'ultima città dipinse Vincenzo Foppa, il caposcuola lombardo, il quale a Savona ebbe collaboratore Ludovico Brea, il caposcuola nizzardo: la loro comunione nelle opere è già un segno di quella commistione pittorica, che s'andò formando in Liguria e in Piemonte dall'incontro dell'arte di Francia con quella di Lombardia. Però in Liguria la corrente nizzarda contrastò invano il campo al Foppa e ai pittori pavesi Donato Bardo, Lorenzo e Bernardino Fasolo, Pier Francesco Sacchi. Genova, aperta ai venti che spiravano di Francia, di Spagna, di Germania e di Fiandra, tuttavia tenne fede ai maestri lombardi. così come nel Trecento si era serbata devota all'arte pisana.[1]

Di Germania, venne a Genova Giusto, pittore che firmò l'affresco nel chiostro di Santa Maria di Castello (fig. 748), e lo datò 1451.[2]

L'*Annunciazione* si svolge entro stanze aperte dietro un frontispizio di gotico fiorito, coi profeti, che vaticinarono la

---

[1] Sulla pittura in Liguria, cfr. ALIZERI, *Notizie dei professori di disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Genova, 1875; BLACK (C. B.), *The Riviera*; CAPPI (G.), *Da Mentone a Genova*; GROSSO (A.), *Pittura genovese*, in *Rivista ligure*, VI, 1908; ID., *Genova nell'Arte e nella Storia*, Milano; PODESTÀ (V.), *Memorie di Sestri Levante*, Genova, 1876; ROSSI (G.), *Una famiglia di pittori in Liguria*, in *Arte e Storia*, V, 1880; ID., *Pittori piemontesi in Liguria*, Firenze, 1891; STAGLIENO (M.), *Appunti e documenti sopra artisti poco o nulla conosciuti che operarono in Genova nel secolo XV*, Genova, 1870; SUIDA (W.), *Genua*, in *Berühmte Kunststätten*, n. 33, Leipzig, 1906; TOESCA (P.), *La Pinacoteca di Savona*, in *L'Arte*, 1906; TORTEROLI (T.), *Mon. di pittura, scultura e architettura di Savona*, Savona, 1848; VARNI (S.), *Elenco di documenti artistici*, Genova, 1861; VERZELLINO (G. V.), *Memorie della città di Savona*, Savona, 1885.

[2] La scritta in caratteri gotici minuscoli è la seguente: *justus dalla | magna pinx | it. 1451*. Sotto, in caratteri romani maiuscoli, vi sono le lettere: C. R. D. Z. Si è interpretato C. R. così: *Civis Ravenspurgensis*; il D. Z., come il luogo d'origine. Cfr. SCHAMARSOW (A.), *Die Oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV Iahrhunderts* (1430-1460), in *Abhandl. des phil.-hist. Klasse des K. Sächs. Gesellsch. der Wissensch.*, n. II, Leipzig, Teubner, 1903.

gloria della Vergine d'Israele, in forma di statuette sotto cuspidi gotiche, monocrome, sui pilastri degli angoli. A mezzo del frontispizio, l'*Eterno*; dietro di quello tre stanze: nel breve atrio è passato Gabriele in sacri paludamenti e,

Fig. 748 — Genova, Santa Maria di Castello (Chiostro di). Giusto d'Alemagna: L'*Annunciazione* — (Fot. Alinari).

con lo scettro nella sinistra, sta per inginocchiarsi nella stanza mediana illuminata da una gran trifora, dalla quale e dalla porta d'entrata, si vedono le scene della vita di Cristo nella deserta campagna. Maria, in ginocchio davanti alla sua camera da letto, ascolta e prega. Vi è qui la divisione delle parti in trittico; e, come se le chiudende fossero ridotte solo alla parte superiore e agli spigoli, tutto si scorge apertamente; e si vedono soffitti piani col mono-

gramma di San Bernardino, archi della finestra trifora sopraelevati sui fasci sottili di colonnine gotiche, l'arco e gli stipiti della porta della stanza della Vergine a conci bianchi e neri alla maniera toscana. Tanto ci mostra che il Tedesco, quando dipinse in Santa Maria di Castello, aveva già iniziato il proprio adattamento alle forme italiane; ma nè lui, nè l'altro suo conterraneo, Corrado, coloritore di profeti e di sibille nella volta dello stesso convento, tutta ad ornati fiammeggianti, lasciarono influssi a Genova.

Di Spagna arrivarono pure artisti, e uno di essi, il Rubeus, si portò probabilmente da Genova ad Acqui, ove, nella Cattedrale, lasciò un trittico. [1] Dalle Fiandre furono importate nella città marinara opere illustri, fra le quali una di Giovanni van Eyck, posseduta dai Lomellini e passata poi nelle mani di Alfonso d'Aragona a Napoli. Ma, dalla Riviera di Ponente, arrivarono non sporadiche infiltrazioni dell'arte francese, che fluì da Nizza alle Alpi marittime e verso la Riviera di Levante. [2]

Un nizzardo, Giacomo Durandi, dipingeva a Taggia, il 13 marzo 1443, armadî per il nuovo doge Raffaele Adorno. Gli fu contemporaneo Jean Miraillet († 1457), nato a Montpellier, vissuto a Nizza, autore di quadri per Marsiglia e Tolone, iniziatore, secondo alcuni, o fondatore, della scuola illustrata dai Brea. Anche è ricordato il nizzardo Bartolomeo Bensa, il quale, con la data 1466, firmò una pala di altare a Lucerame, antico castello presso Paglione.

[1] Pellati (Fr.), *Bartolomeus Rubeus e un trittico firmato della Cattedrale di Acqui*, in *L'Arte*, X, fasc. VI; Pijoan (Jose), *A signed Triptych by Bartolomé Bermeio at Acqui*, in *Burlington Magazine*, XXII, pag. 17.

[2] Sui pittori nizzardi, cfr. Bensa (Th.), *La Peinture en Basse Provence, à Nice et en Ligurie*, t. II; Bres (G.), *Notizie intorno ai pittori nicesi G. Miralieti, Lud. Brea, Bart. Bensa*, Genova, 1903; Id., *Brevi notizie inedite di alcuni pittori nicesi*, 1906; Id., *Questioni d'arte regionale*, 1911; Brun, *Jean Miraillietti et les trois Brea*, in *Annal. de la Soc. des lettres des Alpes-Maritimes*, vol. II; Bussy (S.), *La Société de Beaux-Arts de Nice*, in *Burl. Mag.*, XXI, 1912; Labande, *Les peintres niçois du XV et XVI siècles*, in *Gaz. d. Beaux-Arts*, 1912; Rossi (G.), *I maestri di Ludovico Brea*, in *Giornale Ligustico*, XXI; Schäffer, *Miraillet e Lud. Brea, pittori celebri nizzardi*, Nizza, 1881.

Giacomo Durandi lasciò un quadro firmato, ora nella cattedrale di Frejus: un'ancona di forma gotica, con *Santa Margherita* nel mezzo, in preghiera, sopra il drago ucciso, avvolta nel rigido manto, che si schiude come una conchiglia; ai lati, in due ordini, Santi entro bifore gotiche; nel campo di mezzo dell'ordine superiore, la *Crocefissione*. Il disegno delle figure è secco, minuto, diligente: appuntiti i visi, obliqui gli occhi, e stranamente fissi, le labbra strette, il taglio della mandibola risentito nei volti sollevati, come si vedrà in Ludovico Brea; grigio-giallastre le carni; lunghe, appuntite, le dita delle mani. Come nel Miralieti, si nota in questo artista l'affinità con le forme francesi e il permanere d'uno stile arcaico che ha forse le sue radici nell'arte senese.

Giovanni Miralieti è rappresentato dalla sola opera firmata *Johannes Mirallieti*, appartenente al Monte di Pietà a Nizza: la *Vergine della Misericordia* nel mezzo, Santi ai lati, altri Santi negli scomparti goticizzanti dell'ordine superiore e *Cristo morto*; il *Noli me tangere*, la *Deposizione* e le *Marie al sepolcro*, nella predella. Vi si vede un pittore arcaico, che nelle figurette dalle fronti convesse, le gote gonfie, i lineamenti minuti, serba tracce di forme francesi trecentesche, ed anche qualche ricordo bizantino. Più evolute sono le figure ridipinte di Maria e dei Santi, chiaroscurate a contrasti, ampie, tondeggianti nelle pieghe delle vesti, a grevi cannelloni nei SS. Cosma e Damiano, a gotici serpeggiamenti nel Santo vescovo e in una Santa Martire.

Del nizzardo Ludovico Brea, il più noto fra i pittori di Liguria, abbiamo notizie dall'anno 1475, in cui datò la *Pietà* della chiesa di Cimiez, al 1515. Nel 1481 dipinse la *Crocefissione* di palazzo Bianco a Genova; dal 1483 al 1484 la *Madonna della Misericordia* per i Domenicani di Taggia; nell' '85, il *San Giorgio* di Montalto Ligure, e, con Girolamo di Genova, una tavola, *San Giovanni Battista e altri Santi*. L'anno seguente fu a Nizza e a Cannes;

nell' '88 a Taggia, a dipingere la *Santa Caterina da Siena*, nella chiesa delle monache terziarie di San Domenico; nel '90 a Savona, collaboratore di Vincenzo Foppa a Santa Maria di Castello. Due anni dopo dipingeva una *Pietà* per i Francescani di Ventimiglia; dal '95 al '96 il *Battesimo* e l'*Annunciazione* per la cappella Furli e Ardente per i Domenicani di Taggia; nel 1500 la tavola di San Nicola per la chiesa parrocchiale di Monaco. In seguito, nel 1501, eseguì, per la parrocchiale Des Arcs, una *Vergine col Bambino*; nel 1503, associato, a Genova con Lorenzo Fasolo e Giovanni Barbazelata, un'ancona per la chiesa del Carmine. Compiva nel 1505 a Nizza una *Pietà* per il curato di Monaco; nel 1512 due grandi tavole: la *Crocefissione* per la chiesa di Cimiez e gli *Ognissanti* in Santa Maria di Castello a Genova; nel 1513-14 la *Madonna del Rosario* dei Domenicani a Taggia. Nello stesso 1513, Francesca Grimaldi, sorella di Luciano, signore di Monaco, e moglie di Luca Doria, gli commetteva per 25 scudi una *Santa Devota* patrona di Monaco, per la chiesa di Dolce Acqua. Era già morto nel 1515.

Come nelle opere di Giovanni Miralieti e di Giacomo Durandi, in quelle di Ludovico Brea, il più fecondo pittore nizzardo del Quattrocento, appaiono di continuo, specialmente nel periodo anteriore alla venuta del Foppa a Genova, tracce dell'influsso dell'arte della Francia meridionale. Questi rapporti con la pittura francese riescono evidenti nella sua prima opera datata, la *Pietà* della chiesa di Cimiez (1475), ideata su uno schema di composizione frequente nelle pitture di Provenza, quale si trova, ad esempio, nella *Pietà* del Louvre (fig. 749), già a Villeneuve-les-Avignon. Con uguale movimento, nelle due opere, il braccio di Cristo pende dal grembo materno; ma la mano, rattrappita e convulsa nel quadro avignonese, par di gesso nell'opera del Brea; le spezzate linee del corpo rendono nel primo le angosce dell'agonia, mentre il Cristo del pittore nizzardo è com-

posto, pietrificato, nella sua rigidezza. Tra i due quadri corre un abisso, nè mai Ludovico Brea, abituato a curar la levigatura superficiale della forma, avrebbe potuto imitare la superba struttura della testa del dívoto, scalpellata, con sapiente fermezza e spirito sintetico, a tagli recisi, a spigoli sdegnosi dello smusso, potentemente costruttivi della forma plastica. Il bell'arco, segnato dalle figure nel quadro avi-

Fig. 749 — Parigi, Museo del Louvre. Maestro avignonese: La *Pietà*. (Fotografia Alinari).

gnonese, si perde nella composizione del Brea, ingrevita dalla gran croce e dalla doppia schiera di angeli.

Lucide come specchi son le figure del pittore nizzardo nell'ancona di *Santa Caterina da Siena* (fig. 750), compiuta l'anno 1488 per i Domenicani di Taggia. Il fondo, di pesante stoffa aurea a quadrettature, ha carattere esotico; la Santa, dipinta in assoluta frontalità, con studio paziente di simmetria, con aperti e immoti occhi, mostra come, già verso l'ultimo decennio del '400, l'arte ligure si mantenesse arcaica,

serbando talora una rigidezza bizantina. E arcaici sono i minuscoli devoti, dai lineamenti sottili, adunchi; gli angeli dalle acute ali di rondine e le vesti caudate, l'Eterno col suo manto a sbuffi. Nello scomparto superiore, chiuso da una cornice ad arco scemo sorretta da colonnine tortili, entro una stanza lucente di marmi, aperta sul paese illuminato da luci di madreperla, s'inginocchia davanti alla Vergine Gabriele, in vesti sacerdotali, tenendo in mano, non il giglio, ma lo scettro mutato in sottile crocettina. Il carattere dell'arte francese si ritrova nel pesante arcangelo Raffaele, con la testa incorniciata dall'arco delle ali come da un arcobaleno; in Michele, coperto dalla corazza spinosa. Ma dappertutto traspare uno studio di regolarità schematica proprio dell'arte locale, e particolarmente del Brea. Come si vede spesso nell'opera del pittore nizzardo, le mezze figure del second'ordine sono maggiori di quelle del primo, e sempre ci colpisce il carattere arcaico nella rigidezza del segno, nella fissità dell'occhio, nella durezza del profilo di Tobiolo. Agata e Lucia tengono il piattello coi simboli del martirio fra il pollice e l'indice estremamente tesi, come già si vide in Jacobello d'Antonio. Più chiaro, tanto da farci domandare se il Brea non abbia veduto opere antonelliane, è il rapporto con l'arte del Messinese nell'*Annunciazione* di Taggia (fig. 751), per lo squadro della testa di Maria, la struttura del San Sebastiano, il movimento circolare del vescovo, la ricerca di stilizzazione prospettica del gesto della mano benedicente.

La *Vergine della Misericordia* (fig. 752) nella chiesa di San Domenico a Taggia, di qualche anno anteriore all'ancona di *Santa Caterina*, è pure dipinta sopra un fondo a romboidi punteggiati d'oro, con estremo studio di simmetria nel disporre a duplice arco inflesso i lembi del manto intorno al volto della Vergine, le pieghe dei risvolti aperti da un ugual gesto prezioso delle mani, i lunghi cannelli della veste di broccato, disegnati come nel quadro del Miralieti,

le figurette dei devoti assiepate a fatica in due ali sotto il manto di Maria. Tra i gotici frastagli del manto, si disegna l'ovale della testa, ed entro linee orizzontali e verticali s'inquadrano rigidamente i piccoli e freddi lineamenti. Il realismo fiammingo, già attenuatosi nell'arte francese,

Fig. 750 — Taggia, San Domenico.
Lud. Brea: Polittico.
(Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

diminuisce ancora nelle figure poco caratterizzate dei devoti del Brea, giovanili, dolci, attonite, ridotte a un tipo uniforme. È tra le cose più fredde del pittore nizzardo, deturpata dal busto di Cristo vendicatore, con le atrofiche braccia levate a scagliare dardi; le reminiscenze d'oltr'alpe impacciano quest'arte non ancora padrona di sè, sorta in una regione non dotata ancora di vera e propria tradizione artistica.

Con un progresso quasi insensibile, nel 1495 rivediamo il Brea a Savona, nel polittico dell'*Assunzione* (fig. 753), in duomo. Come talvolta nelle pitture avignonesi del Quattrocento,

Fig. 751 — Taggia, San Domenico. Lud. Brea: Polittico.
(Fot. del Ministero della Pubblica Istruzione).

sopra il paese, indicato convenzionalmente, si stende il cielo di aurea stoffa trapunta a formare sfondo alla Vergine, chiusa dal manto entro una lunga elissi, con le mani strette l'una all'altra, a perpendicolo, così da accentuare la schematica

verticale del profilo. Come già nel polittico di Taggia, i Santi dell'ordine superiore, nei quali comincia a vedersi un influsso foppesco, han proporzioni maggiori delle figure che compongono le scene della *Natività* e del *Fidanzamento di Santa Caterina*, nell'ordine inferiore.

Fig. 752. — Taggia, San Domenico. Lud. Brea: *Madonna della Misericordia.* (Fot. del Min. della P. I.).

I tipi provenzali si rivedono ancora qua e là, specialmente nel Bambino e nella Santa, per le linee angolosette del volto; ma le figure prendono una nuova soavità di gesti e di espressione, le pieghe, sprizzate di luci, si sciolgono, si diramano, s'inarcano, come venature sottili, i capelli scendono a onde sulle spalle di Maria adorante il figlioletto e si allentano in una soffice massa ricciuta intorno al volto dell'angelo che presenta Caterina al Bambino.

Forme foppesche più definite si uniscono alle antiche forme nella Madonna del Rosario (fig. 754), compiuta per i Domenicani di Taggia nel 1513. La Vergine non è più sul fondo aureo, bensì in un altissimo trono di marmo, costruito a fatica, stretto così da adattarsi alle abitudini stilizzatrici del pittore, limitando il movimento della figura e sostituendo alla inquadratura allungata di una casella di polittico. La forma plastica si accenna timidamente nel seno della Vergine e nel bimbo benedicente, che ha perduto la esotica gracilità; ma ancora i lineamenti di Maria

sono tirati, di stucco, i contorni schematici, immobili gli occhi, e Caterina volge a stento il viso affilato, appuntito, coi capelli sparsi alla maniera fiamminga. Più vicino al Foppa, per la

Fig. 753 — Savona, Cattedrale. Lud. Brea: Polittico.
(Fotografia Alinari).

semplicità delle pieghe, il rilievo della testa, il chiaroscuro accentuato, è San Domenico, in contemplazione della Vergine. Altre figure di Santi (figg. 755-756), nella stessa chiesa, dimostrano l'influsso del maestro lombardo: le pieghe mar-

moree della tunica di Pietro Martire han preso rotondità; l'immobile chiarore dei volti si è mutato in giuoco di ombre e di riflessi; il grasso volto di Tommaso, nonostante la cal-

Fig. 754 — Taggia, San Domenico: Lud. Brea: Pala d'altare.
(Fot. del Ministero della Pubblica Istruzione).

ligrafia dei lineamenti, ha nuova larghezza. Ma ancor qui, nel Cinquecento, lo stile del maestro nizzardo rimane, in fondo, quale l'avevamo conosciuto dalle prime opere: la stoffa aurea è punteggiata a rombi; il segno dei lineamenti è sottile e diligente; le mani hanno il palmo breve, le dita son grosse e lunghe. La gentile figura di Giovanni Evangelista, dai capelli di seta e il volto di vergine, e l'altra, stanca,

mesta e fine, di San Domenico, riflettono uno spirito timido, tranquillo e pio. Questa tendenza a una dolce e quieta sentimentalità è spesso trattenuta dallo schematismo formale, che trasforma un'arte, in rapporto con quella di Francia, in arte italiana assoggettata a principî d'astrazione costruttiva. Quando il pittore non costringe le sue figure a una fredda, assoluta simmetria, esse hanno una grande soavità di espressione, una purezza incantevole, quale si vede nella Vergine Annunciata di Taggia, con l'ovale del volto limitato dai lucenti lisci capelli, raccolti a ciocche dietro l'orecchio, le spalle alquanto angolose, gli occhi reclinati al suolo, le mani aperte a conca, timidamente accostate in atto di preghiera. Nei gesti carezzevoli, nell'aspetto giovanile delle figure, nella monotonia e nella tranquillità dello stile, il pittore nizzardo, partito da fonti ben diverse e dotato di abitudini stilistiche lontane da quelle di Ambrogio Bergognone, sembra avere col pittore fossanese una singolare affinità di spirito. La sua arte non è ricca di mezzi, non è nutrita di scienza; il disegno è schematico, il colore non grida mai: le carni hanno un bel tono ambrato, il rosso dei velluti è profondo.

Francesco Brea, dimorante a Taggia dal 1538 almeno fino al 1547, lavorò come il padre per i Domenicani. Una sua opera firmata: « *Franco... Brea... No... pinsit* 153... », appartenente al signor Salomon, ripete le forme paterne, pedestramente: i volti dai nasini profilati, gli occhi fissi nel Sant'Antonio eremita, le carni lisce; egli cerca di arrotondare il nudo di San Sebastiano, che rimane però ligneo, angoloso nei contorni.

Ripete pure le forme di Ludovico Brea Antonio suo fratello, a Palazzo Bianco di Genova, nel quadro che egli firmò, il primo maggio 1504, insieme con un suo parente, pure di nome Antonio, e nizzardo come lui. Qualche anno dopo era a Marsiglia, associato col veneziano Antonio Ronzen, col quale, nel 1512, riceveva dalla confraternita dei

falegnami l'ordinazione di un quadro di San Giuseppe. Infine, nel 1516, dipinse a Diano Borello l'*Arcangelo Michele e Santi.*

In qualche rapporto con l'arte del Brea è l'*Annuncia-*

Fig. 755.
Taggia, San Domenico.
Lud. Brea: Parte di polittico.
(Fot. del Min. della P. I.).

Fig. 756.
Taggia, San Domenico.
Lud. Brea: Parte di polittico
(Fot. del Min. della P. I.).

zione (fig. 757), di ignoto artista ligure, nel Museo Nazionale del Louvre, il più bel frutto della pittura nizzarda del Quattrocento.[1] Sopra un terrazzo di marmo, ornato di fini

[1] Cfr. Logan (M.), *Le Triptyque attribué à Juste d'Allemagne au Musée du Louvre*, in *Gazette des Beaux-Arts*, XVI, 1896.

arabeschi e di esilissime colonne, Maria si leva di scatto dal marmoreo leggìo, reggendosi con la piccola mano alla colonna e aprendo la bocca a un grido. Ella non guarda l'angelo, che scende a volo dall'alto, non lo ha ancora veduto; ascolta paurosa il fruscìo delle ali, la voce dell'annunzio. Con delicatezza squisita di tocco, è dipinto il paese piano, invaso da strisce d'acqua serpeggianti, smorto nei

Fig. 757 — Parigi, Museo del Louvre. Scuola nizzarda: Parte di polittico. (Fotografia Alinari).

toni, variato insensibilmente nelle luci. Il sommo di una siepe di roselline inghirlanda la grigia balaustra; tre rose incoronano la testa dell'angelo, stringono alla fronte i ricciuti capelli; un cespo di garofani si muove con leggerezza soavissima sul cielo puro: le corolle si curvano sui lunghi steli, s'incontrano, oscillano con un movimento immateriale delicatissimo, nell'aria tranquilla. Il grande raccoglimento della pittura ligure è mantenuto nell'attraentissima opera, ma il pittore rompe il monotono silenzio della linea frastagliando il bruno mantello di Maria, movendo a

brevi onde irrequiete, simili alle increspature del mare, la tunica della Vergine, di oro ramigno, e la veste di velo dell'angelo dalla grossa testa lombardesca e le ali di penna, rade e luminose. Mirabili, nella stilizzazione elegantissima delle linee, i Santi degli sportelli, sopra il fondo di una stoffa tessuta a grossi fili d'oro paralleli, che danno valore alla rigida linea verticale di contorno alle esili, costrette, figurine dei Santi. E tirate a piombo, sottili, sono le pieghe della tunica di Pietro Martire, rotte appena da un leggero dondolio quelle del Santo vescovo; dignitosi, d'immateriale leggerezza, i gesti delle mani, lento lo schiudersi ad arco dei manti, finissimi di modellato i volti esangui coi chiari occhi socchiusi. Ci si rivela in quest'opera un artista squisitamente dotato, sapiente nell'uso di tenuissimi contrasti di linea, padrone di sè, non vincolato, come il Brea, allo schematismo bizantineggiante dell'arte ligure.

* * *

Da Pavia migrarono pittori in Liguria sin dalla prima metà del Quattrocento, trovandosi ricordo di Donato Conte de' Bardi, che firmò la *Crocifissione* del Museo Savonese, e di Boniforte suo fratello. Nella seconda metà, mentre il Foppa era chiamato per la cappella di San Giovanni nella Cattedrale di Genova (1461 e 1471), per la tavola di Battista Spinola in San Domenico (1485), per l'altare di Lazzaro Doria nella Certosa di Rivarolo (1488), per la gran pala dell'altar maggiore nel Duomo di Savona (1490), lavorarono in Liguria i pittori pavesi Bertolino della Canonica, Francesco di Bartolommeo de Ferrari, Francesco di Giannino Grasso da Verzate, e certo Leonardo, che firmò la *Madonna* del 1466, già citata, di Palazzo Bianco. Più tardi ritroviamo Carlo Braccesco da Milano, detto Carlo del Mantegna, indicato in un documento come « pictor et artium doctor », e, nello stesso tempo, Lorenzo de' Fazoli pavese (1463-1517

circa), suo figlio Bernardino (1489-1526 circa), e Pier Francesco Sacchi di Pavia.

Di Lorenzo Fasolo conosciamo in Viganego una tavola con *San Siro tra il Precursore e San Lorenzo* (1503); a Chiavari, una *Crocifissione* (1508), e, proveniente da San Giacomo di Savona, a Parigi, nel Louvre, una tavola con la *Famiglia della Vergine*. In queste opere egli si mostra sotto

Fig. 758 — Berlino, Friedrich Museum.
Fasolo: *Sacra Famiglia* → (Fotografia Hanfstaengl).

l'influsso di Vincenzo Foppa, mentre il figlio Bernardino, che lasciò lavori nel Santuario del Monte presso Genova (1518), in San Massimo presso Rapallo (1520), in San Biagio di Finale (1520), e, nell'Accademia ligustica, una *Natività*, si mostra seguace di Andrea Solario. Vedasi, ad es., la *Sacra Famiglia* di Berlino (fig. 758), imitazione della maniera ultima di quel Maestro, per lo studio di muovere a vortici i grossi ruvidi panneggi. Sopra lo sfondo alvisesco di

Fig. 759 — Genova, Santa Maria di Castello.
P. M. Sacchi: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

Fig. 760 — Genova, Santa Maria in Carignano.
P. M. Sacchi (?): Trittico.
(Fot. Alinari).

una tenda che lascia apparire il paese, con edificî incertamente segnati, Giuseppe e Maria leggono le parole d'un sacro libriccino, mentre Gesù, con la testa riversa e una mano sul petto, dorme profondamente in grembo alla madre. Il disegno è poverissimo: la mano della Vergine è come storpiata nel movimento di tenere il libro; dal velo che le copre il capo, grosso nell'orlo, traspare l'orecchio deforme; il suo sguardo abbassato non ha giusto punto di mira sul libriccino; una gamba del bimbo, della quale la madre stringe con affettazione fra due dita le carni, scompare nel groviglio del manto di lei. Il segno è duro, e invano l'artista si prova a dare alle carni tirate l'illuminazione dell'ultimo periodo di Andrea Solario.

Di Pier Francesco Sacchi (1486-1526) abbiamo già detto, ma poi che la sua attività si svolse principalmente a Genova, ricordiamo, oltre ai quadri citati, quello di Santa Maria di Castello (fig. 759), rappresentante i Santi Antonino, Tommaso d'Aquino e Gio. Battista, nel quale il pittore lombardo mostra d'essersi accostato alla corrente nizzarda dei Brea, tanto da farci sospettar sua la tavola della chiesa di Santa Maria in Carignano a Genova (fig. 760), ove pure si mischiano gli elementi lombardi e nizzardi.

Dal Piemonte arrivò a Nizza, circa il 1480, il prete Giovanni Canavesio di Pinerolo, che eseguì a San Bernardo di Pigna, nella vallata de la Nervia, alcune pitture murali (1482); nella chiesa parrocchiale di Pornassio (prov. di Porto Maurizio) gli affreschi della facciata (1499); nella cappella della Madonna della Fontana a Briga Marittima la grande decorazione (1492). Il polittico della Pinacoteca di Torino (fig. 761), da lui firmato e datato 1491, lo mostra dipendente dall'arte di Ludovico Brea.

Un altro piemontese, Giovanni Mazone d'Alessandria, nel quadro del Louvre (fig. 762), firmato, combina forme lombarde-foppesche e francesi. La fattura del paese è sminuzzata, trita, con le rupi a gomitolo, le sottili punte aguzze

di terra che si spingono nell'acqua, i monticelli aguzzi, formati, specialmente nel fondo dello sportello a destra, di tante punte di roccia ricurve, mosse a piccoli guizzi,

Fig. 761 — Torino, Pinacoteca. Gio. Canavesio: Polittico.
(Fotografia Alinari).

simili talvolta a fiamme di fiaccole, tal'altra a pigne gigantesche. Per rompere le linee, l'artista frastaglia le cime dei monti, muove a onde il manto dell'Eterno, fa guizzare il rotulo tra le mani degli angeli, moltiplica le pieghe irrequiete. L'illuminazione, la vivacità chiassosa del colore, i nitidi contorni delle figure danno al quadro l'aspetto di pittura su vetro.

Maggior larghezza, e nello stesso tempo un accostamento maggiore all'arte ligure, si nota nel trittico di Santa Maria di Castello (fig. 763), come nel polittico della Pinacoteca di Savona (fig. 764). Anche in essi il tipo della Vergine e dei Santi, il gruppo plastico di San Girolamo col leone,

Fig. 762 — Parigi, Museo del Louvre. Gio. Mazone: Trittico (Fotografia Alinari).

le pieghe a piombo dei Santi Francesco e Antonio, attestano i rapporti con la pittura lombarda, ma sempre il colore manca dei trapassi di tono, e vitreo è il segno delle ali pizzettate degli angeli, delle piante che picchiettano di macchioline verdi il cielo, dei lineari incisivi contorni di ogni figura, delle fiorettature dei marmi e delle stoffe. Il disegno è abbastanza corretto, rigido nei contorni, ma il colore, coi suoi ori smaglianti e i rossi di ceralacca, è sgra-

Fig. 763 — Genova, Santa Maria di Castello.
Gio. Mazone: Trittico — (Fot. Alinari).

Fig. 764 — Savona, Pinacoteca.
Gio. Mazone: Trittico — (Fotografia Alinari).

devole all'occhio. Le figure, benchè non messe all'unisono col gotico delle caselle trite, delle colonnine a spirali, degli archetti lobati, delle cuspidi fiammeggianti, rimangono antiche in quel lusso, in quel fasto, in quel luccichio dei nimbi.

Fig. 765 — Savona, Pinacoteca.
Gio. Mazone: Ancona — (Fotografia Alinari).

Solo il frastaglio prodotto dagli ori alle forme ottiene l'accordo con gl'intagli minuti delle incorniciature dei polittici.

In una forma uguale ritroviamo Mazone d'Alessandria nell'altro polittico di Savona, la *Natività* (fig. 765): sempre la stessa paziente e incisiva determinazione del segno, la fattura vitrea dei broccati, dei cincinni degli angeli, dei raggi

dardeggianti sul Bambino, dei lucidi grani, della coroncina appesa al cartello con la firma. I rapporti con l'arte del Foppa appaiono anche qui evidenti, specialmente nei Santi degli sportelli e nel bimbo adoratore, ma la forma meno

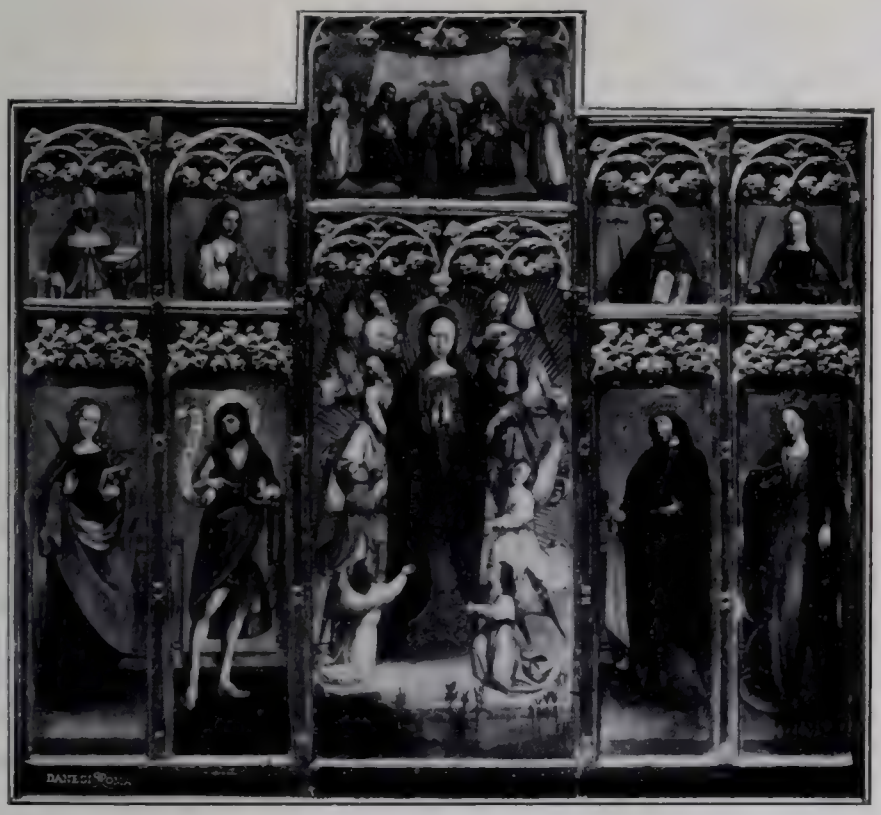

Fig. 766 — Torino, Pinacoteca. Gandolfino: Polittico.
(Fotografia Alinari).

plastica, il sottile segno dei lineamenti, le tinte sgargianti mostrano nel pittore diversa origine e diverse tendenze d'arte.

Un altro piemontese, Gandolfino d'Asti, è in rapporto con l'arte ligure, come si vede dal polittico della Pinacoteca torinese (1493). Egli (fig. 766) muove le figure de' Santi entro le caselle laterali gotiche, vestendo alla maniera nordica gli angeli intorno alla Vergine risorgente, e compone l'*Incoronazione* in una forma d'arte propria

della Francia meridionale. Dietro i Santi sono appesi drappi a sottile ricamo d'oro per sostituire il fondo graffito, e la forma piatta delle figure, specialmente di quella di Maria, lo squadro dei volti, il lucido colore accostano l'opera alla pittura genovese, mentre nella *Madonna con due angeli sonatori* (fig. 767), della stessa Pinacoteca, le grosse teste degli angeli, quella bergognonesca della Vergine, e il putto, mal copiato dai seguaci di Leonardo, sono un rifacimento a memoria di forme lombarde, appiattite, lustrate dal colore, grossolane negli intagliati contorni.

I maestri liguri più in evidenza al principio del Cinquecento sono Antonio Semino (n. circa il 1485), e Teramo di Piaggio da Zoagli, che lavorarono anche unitamente in Sant'Ambrogio di Genova il *Martirio di Sant'Andrea*. Il primo seguì Lorenzo Fasolo, del quale sposò una figlia, e stette sotto l'influsso di Pier Francesco Sacchi, finchè l'arte nuova, giunta con la ricchezza di Perin del Vaga e con la forza di Giulio Romano, ne confuse i vecchi elementi pittorici. Così avvenne di Teramo di Piaggio, al quale si attribuisce con poca certezza una pala d'altare coi Santi Siro, Antonio e Bartolomeo, nella chiesa parrocchiale di Nervi, pala imitata dal Bergognone. Edotto dalle forme lombarde, più dell'amico e compagno Semino, si trovò pure disorientato all'irrompere dell'arte romana, come si nota nel quadro citato del *Martirio*, dipinto in comune dai due pittori: forme pavesi, reminiscenze nizzarde, imprestiti dai raffaelleschi; nel fondo, un fabbricato classico e rocce alla fiamminga; linee diagonali delle figure tagliate dalla colossale croce a X, aggomitolamento di personaggi nel davanti, movimenti delle teste in contrasto, disgiunte con isforzo perchè non fossero uniformi, e succedentisi a gradi in linee strette, all'antica; ricerca di rilievo senza che la struttura si determini appieno, e ricerca di masse senza collegamento.

I due maestri passano i confini, sia pure con il nuovo costume mal ritagliato al loro dosso, mostrando che nei

luoghi dove si ha l'incontro di forze pittoriche multiple e diverse difficilmente si trova una risultante ferma e possente. A Genova, come a Napoli, l'arte del Cinquecento non si raccoglie, non si compone con unità, non trova il suo coronamento.

* * *

Nel Piemonte si ebbe pure una varietà grande di tendenze artistiche, ma un concentramento si trovò a Vercelli, per i contatti più facili con le maggiori espressioni dell'arte lombarda. Come in Liguria, la pittura piemontese sentì gli influssi dell'arte oltre confine; sola eccezione fu Macrino d'Alba, eclettico, importatore di elementi pittorici dell'Italia centrale.

Fig. 767 — Torino, Pinacoteca. Gandolfino: *Madonna*. (Fot. Alinari).

Macrino d'Alba[1] nelle date apposte a' quadri lascia alcune tracce della propria vita: il 1494 sull'ancona nella collezione Wilstach a Filadelfia, il 1496 sul polittico della Certosa di Pavia, il 1498 nel gran quadro della Pinacoteca di Torino, il 1499 sulla tavola di Santa Maria di Lucedio, ora a Tortona nel palazzo vescovile, ov'è figurato

[1] Bibl. recente su Macrino: Bistolfi (G.), *Macrino d'Alba*, Torino, 1910; Ciaccio (Lisetta), *Macrino d'Alba, derivazione artistica*, in *Rassegna d'Arte*, Milano, ottobre 1906; Fabriczy (C. v.), *Macrino d'Alba* (per il trittico di Tortona), in *Rep. f. Kstw.*, XXVIII; Fleres (U.), *Macrino d'Alba*, in *Le Gallerie nazionali italiane*, Roma, 1897; Rossi (G. B.), *Macrino d'Alladio* (*Macrino d'Alba*), in *The Burlington Magazine*, maggio 1909; Sant'Ambrogio (D.), *Il trittico di Macrino nella cappella episcopale di Tortona*, in *Boll. di st.*

Annibale Paleologo de' marchesi di Monferrato; il 1501 nella pala d'altare, presso il municipio e in San Giovanni d'Alba; il 1503 nella Madonna con quattro Santi del Santuario di Crea; il 1505 nella *Natività* della Società storica di New York; il 1506 su alcuni frammenti d'una pala della Galleria di Torino; il 1507 sull'ancona del Senatore Lodge a Washington.

La prima opera del maestro è nella Galleria Capitolina, senza data, con la *Madonna e i Santi Martino e Nicola da Bari* (fig. 768): vi sono tipi umbro-toscani; caratteri quali si possono trovare ai confini dell'Umbria con la Toscana, in Bartolomeo della Gatta ad esempio; ricordi di Roma nel fondo con gli avanzi della Basilica di Costantino, i resti della cella del tempio prossimo di Venere e uno de' campanili romanici particolari all'Urbe. Le figure son tratteggiate con certa larghezza, come da pittore abituato all'affresco; le decorazioni hanno motivi molto semplici o d'intrecciature o di palmette auree sul fondo azzurro; il paese è minuzioso, con molti edificî nel davanti, poi con onde di colli alberati e limitati da montagne coniche e brulle che spiccano sul cielo. A destra le stalagmiti appuntate verso un cocuzzolo piantato d'alberi sottili, che fanno comunemente da quinta ai quadri umbri. Tutto è segnato all'ingrosso, con facilità: l'involgersi delle forme nelle vesti imbottite, l'addentrarsi dei manti in scannellature rettangolari alla maniera umbra, il serpeggiar delle costole delle grosse pieghe, le venature vorticose de' marmi sul pavimento, gli ornati a palmette d'oro. Questa tavola non mostra chiaramente che prima di erudirsi da un Toscano confinante con l'Umbria, il pittore avesse ricevuto un'educazione in Lombardia, quale traspare nel ritratto, sua opera probabile, del vescovo d'Alba, Andrea Novelli, nella Galleria Borromeo a Milano, e negli altri dei

tortonese, fasc. V; Weber (S.), *Die Begründer der piemonteser Malerschule im XV u. zu Beginn des XVI Jahrhundert*, Strassburg, 1911, (in raccolta *Zur Kunstegeschichte des Auslandes*, Heft, 91).

due coniugi ginocchioni, patrocinati dai Santi, presso l'altare della Vergine, nel quadro di Filadelfia (fig. 769). Anche qui le figure grandi prendono quasi tutto lo spazio, per cui l'archi-

Fig. 768 — Roma, Galleria Capitolina. Macrino d'Alba: *Madonna e Santi.* (Fotografia Anderson).

tettura si restringe e appena s'intravvede dietro i sacri personaggi, come pure spunta appena il paese con le sue rocce minuscole e gli alberetti nani.

La Madonna col Bambino dalle gambe forcute si ristampa nell'ancona della Certosa di Pavia; si rinnova poi

alquanto sulle nubi distese, come scheggioni di legno frangiati da vapori acquei, nella pala d'altare della Pinacoteca di Torino (fig. 770). In questa la ispirazione del Signorelli, forse passata a traverso Bartolomeo della Gatta, si palesa più chiaramente negli angeli magri e lunghi, nel San Girolamo allampanato; ma la forza signorelliana si è perduta.

A seconda degli esempî del Cortonese, la Madonna, innalzata su dalla terra, appare in gloria nel fondo del-

Fig. 769. — Filadelfia, Collezione Wilstach. Macrino d'Alba: Trittico.

l'aperta cappella; ma i Santi restano in essa ancora simmetricamente disposti intorno al trono che non vi è eretto più. Il nuovo è entrato così nelle invenzioni del pittore, senza cancellarvi l'antico. Nel trittico di Filadelfia le figure riempiono i vani, come già nelle caselle gotiche, tanto che l'architettura, separata da esse, non le copre, non ne disegna l'ambiente; e qui il baldacchino conico, che non pende in giusto perpendicolo sull'asse del gruppo divino, sembra attaccato al sottarcone a lacunari per cader invece, come prima, sulla cattedra d'onore o sul trono; e questo, benchè non più di marmi, si è composto in sedile e sga-

Fig. 770 — Torino, R. Pinacoteca. Macrino d'Alba: Pala d'altare.
(Fotografia Anderson).

bello di nubi solidificate, rette da angioli cariatidi e da cocuzzoli di cherubini. Il concetto che faceva elevar su dalla terra, più in alto dei Santi, intermediarî tra l'Umanità e il Cielo, la Vergine col divin figlio, non fu compreso da Macrino d'Alba, il quale non seppe distaccarsi dai vecchi materiali e dalle sue abitudini: il volo nelle nubi era troppo arduo per lui. Fatto lo stesso sgabello, mantenne nel gruppo dei Santi gli atteggiamenti che prendevano in terra, nei presbiterî, sotto i tiburî, sulle absidi delle cappelle, entro le rocce, sul fondo verde delle piante. Il fanciullo divino non è in maestà, ma prende un giglio dalle mani d'un angiolo, che assume, nell'alto, le funzioni di Giovannino in terra; e la Vergine, tenendo con ricercatezza un giglio nella sinistra, sogguarda la sua creatura, come la sogguardava mentre era in atto d'infilare l'anello nel dito di Caterina. Assistiamo così all'adattamento d'una composizione già svoltasi nel teatro d'una metropoli, per un teatrino villeresco.

Le leggi della simmetria vorrebbero governarla, ma, nella contrapposizione delle forze, vi son ricorrenze di linee, parallelismi, mancanze d'inversioni, che turbano l'equilibrio, turbato anche dallo spostamento delle figure degli angioli rispetto all'asse del dipinto. Ciò che in un maestro superiore era libera arditezza, per Macrino d'Alba diveniva una caduta in fallo. Lo squilibrio del congegno compositivo si vede in tutti i particolari: nel cappello cardinalizio di Girolamo, appoggiato a un teschio, nei partiti delle pieghe, nel cadere e nel girar delle vesti, nelle proporzioni dell'agnello mistico e degli angioli, non corrispondenti alle altre figure, nel torcimento della gamba nuda dell'angiolo sonatore a sinistra.

Quest'opera, considerata come il capolavoro di Macrino, contiene tutti gli elementi che il pittore mette poi in mostra nella squilibrata *Natività* della chiesa di San Giovanni in Alba, nella Madonna del Municipio d'Alba con due adoratrici e due Santi patroni, come nella *Madonna* del San-

Figg. 771-773. Francoforte, Istituto Staedel. Macrino d'Alba:

L'Annuncio a Gioacchino. *Madonna.* *Incontro d'Anna con Gioacchino.*

(Fotografie Bruckmann).

tuario di Crea, con quattro Santi disposti in due ordini, secondo lo schema del Signorelli. Continua con gli stessi metodi, anche più tardi, nelle forme ampliate delle due coppie di Santi e del *San Francesco che riceve le stimmate*, nella Pinacoteca torinese, come nella pala della Galleria di Francoforte (figg. 771-773). Questa, di forme più larghe che in tutte le altre ancone, mostra lo sforzo di grandeggiare alla cinquecentesca, ma il dipinto a pezzo a pezzo, la modellatura piatta, il tritume paesistico non segnano progresso di sorta; anzi, nel tirarsi de' piani, la grossolanità guadagna e le proporzioni si perdono.

* * *

Gian Martino Spanzotti,[1] detto pure da Capanigo o dei Campanigi da Casale, abitò a lungo in Vercelli, dove nel 1490 fu alla sua scuola Gian Antonio Bazzi; nel 1511 e nel 1513 era a Chivasso; poi tornò a Casale, dove abitava ancora nel 1524; nel 1528 era morto.

Firmato *opus Johis Casaleñ* è un quadro della Pinacoteca di Torino: la Madonna in trono in contemplazione del figlio adagiato sulle sue ginocchia (fig. 774). Il trono di marmo, in istile del Rinascimento, è semplice, e tutta la composizione ha caratteri di semplicità, di arcaismo, quasi di povertà. Il fondo di aurea stoffa, il volto di Maria — un compromesso fra il tipo francese e il lombardo — dimostrano che alla educazione dello Spanzotti contribuì l'elemento straniero. La figura umana è mal modellata: piatta, nel suo uniforme e sottile colore, è la testa della Vergine, con gli occhi un po' loschi per difetto di scorcio e i capelli di spessa lana; senza struttura il putto, con grossa testa coperta dalla parrucca dei grossi capelli, ventre gonfio, corte

[1] Cfr. su quest'artista: Bruzza (L.), *Miscellanea di Stor. Ital.*, I, Torino, 1862; Molla Ciaccio (Lisetta), *Gian Martino Spanzotti*, in *L'Arte*, 1904, pag. 441; Vesme (A.), *Martino Spanzotti, maestro del Sodoma*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1889, pag. 421.

braccia inarticolate, manchevoli di struttura e di proporzioni. In quest'opera primitiva del Maestro del Sodoma attraggono soltanto la piacevole aria di bontà, la dolcezza bergognonesca della Vergine, il delicato e insensibile movi-

Fig. 774 — Torino, Pinacoteca.
Spanzotti: *Madonna.*
(Fotografia Anderson).

Fig. 775 — Torino, Acc. Albertina.
Spanzotti: *Madonna.*
(Fot. Istit. it. d'Arti grafiche).

mento del busto, che lievemente indietreggia, come per meglio contemplare il bambino.

Invecchiata è la *Madonna* dell'Accademia Albertina (fig. 775), dipinta con lo studio d'arricchire il trono, addobbandolo di un bianco drappo, ornandolo di mazzi di frutta e di due putti vivaci, grossi di testa come il piccolo Gesù della Pinacoteca torinese, seduti a cavalcioni degli spigoli

del dossale. Più lungo è il trono, più lunga la Vergine, titubante nel gesto della mal costrutta mano, e chiusa dal manto artificiosamente girato a *esse*. Nonostante l'esteriore ricchezza dell'apparato, e la ricerca di eleganza con l'assottigliamento delle figure e le curve artificiose delle pieghe, la modellatura è ancora del tutto superficiale, incerto il disegno del nudo di Gesù, il quale mal si regge sulle gambette contorte e lascia penzolare ancora le corte e inerti braccia e le mani con le dita ricurve e flosce. Mal piegate le stoffe, sproporzionato il lungo busto di Maria.

In una forma più plastica, che serba però un disegno di tipi e una fattura di particolari similissima a quella delle due *Madonne* torinesi, possiamo conoscere il Maestro in un ciclo di affreschi con storie della vita di Cristo, nella chiesa dell'ex convento di San Bernardino, presso Ivrea (figg. 776-783). I cinque primi affreschi del ciclo riflettono più sinceramente le forme dello Spanzotti, per la loro semplicità, la debolezza costruttiva, il tipo bergognonesco dei putti con grosse teste sui corpi miserelli, la Madonna coi lanosi capelli sparsi e gli occhi chini, similissima, nelle prime quattro scene, alla Madonna della Pinacoteca torinese, nella quinta, all'altra, più invecchiata e triste, dell'Accademia Albertina. La prima scena dove si nota qualche mutamento è la *Disputa*: le figure dei Dottori, con grosse teste, barbe raggiate, persone corte, atteggiamenti quasi grotteschi richiamano qua e là forme del Butinone, nonostante qualche tipo studiato con realismo fiamminghegiante. Di qui in poi, la scena si fa più ricca; acquista nel *Battesimo* solidità dalle grandi muraglie di rocce che dividono lo spazio, si affolla nella *Resurrezione di Lazzaro*, riempiendo la stretta gola fra le montagne, e ancor più nell'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* tra due ali di popolo, che si stringono e si elevano a piramide lungo la via montana, nello spazio soffocato a forza di edificî, di rupi e di uomini. Si stringono ancora le figure tra le irregolari divisioni del grande edificio a

Fig. 776 — Ivrea (presso), Chiesa di San Bernardino. Spanzotti: *Scena della vita di Cristo.*
(Fotografia dell' Istituto italiano d'Arti grafiche).

colonnati, nella *Cena* e nella *Lavanda de' piedi*; le tenebre invadono il paese roccioso dell'*Orazione nell'Orto* e dell'*Arresto di Cristo*; striscie di luce, entrando dal colonnato della lunga sala, solcano il pavimento nella scena della *Condanna*, e dall'ombra dell'interno Cristo emerge in pieno sole nell'*Ecce Homo*; le figure più lontane sono schiarate da riflessi fantastici, quasi bramantineschi.

L'influsso francese, che si era manifestato in alcuni scom-

Fig. 777 — Ivrea (presso), Chiesa di San Bernardino.
Spanzotti: *Scene della vita di Cristo.*
(Fotogr. dell'Istituto italiano d'Arti grafiche).

parti, specialmente in quello dell'*Annunciazione*, per lo spessore e le pieghe dei panni, si rivede chiaramente nella *Pietà*, dove però le forme, come imbottite, dei due uomini che sollevano il coperchio del sepolcro, richiamano lo speciale plasticismo del Foppa. Ma nel complesso la personalità dell'artista si rileva schiettamente italiana: la scena dell'*Orazione nell'Orto* è concepita plasticamente, l'*Ascensione* ha ancora il suo prototipo, per l'ordine distributivo, nella pittura trecentesca; nella *Flagellazione* e nella *Crocifissione* è un contrasto equilibrato fra gli atteggiamenti, proprio di simili composizioni in Italia: la *Crocefissione* ha un ritmo monumentale schiettamente italiano, quale si ritroverà poi in

Figg. 778 e 779 — Ivrea (presso), Chiesa di San Bernardino. Spanzotti: *Scene della vita di Cristo.*
(Fotografie dell' Istituto italiano d'Arti grafiche).

Figg. 780 e 781 — Ivrea (presso), Chiesa di San Bernardino. Spanzotti: *Scene della vita di Cristo.*
(Fotografie dell' Istituto italiano d'Arti grafiche).

Fig. 782. — Ivrea (presso). Chiesa di San Bernardino. Spanzotti: *Scene della vita di Cristo*
(Fotografia dell'Istituto italiano d'Arti grafiche).

Gaudenzio Ferrari. Le rupi informi della *Fuga in Egitto*, a strati concentrici, diventano qui masse imponenti, irte di aguzze punte, e par che da esse prenda carattere tutta la scena, che ha in primo piano le grandi moli dei cavalli scalpitanti. Ancora resta a chiarire il problema delle origini del pittore d'Ivrea, che necessità di rinnovamento spinsero a fare quel che i Padovani avevano fatto di fronte ai tardi goticizzanti: dare una grande consistenza ai corpi, cercare il rilievo per mezzo della linea grossa.

Martino Spanzotti, ritardatario, potè evolversi dalle prime rappresentazioni, tanto da prendere nuovo aspetto? È più credibile che altro pittore, da lui dipendente, giovane d'anni e di tendenze, ne abbia continuato l'opera a San Bernardino d'Ivrea. Lo Spanzotti non fu veduto inutilmente dagli artisti vercellesi, e a lui dovette la prima educazione il Sodoma, destinato a portar l'arte del Piemonte fuori della sua regione, a Siena e a Roma.

* * *

Vincolato alle forme francesi ci appare Eusebio Ferrari nella *Natività* della collezione Visconti a Casal Monferrato,[1] per il chiaroscuro uniforme e i lineamenti indeterminati delle figure e le gotiche pieghe dei panneggi ancora alluminate d'oro. La scena è soffocata nello stretto spazio: lungo una angusta via, fiancheggiata dalla capanna e da case e chiusa da un sacro monte, come sotto una scura tettoia in cui si spegne la luce, inoltra una schiera di angioletti adoranti, nudi, goffamente tagliati, con le braccia strette al seno come per freddo. Sul volto sbiadito della Vergine non s'accenna un'ombra; i lisci capelli biondi si attorcono in strisce a chiocciola intorno alle orecchie, s'intrecciano incollati sul

[1] Sull'opera di Eusebio Ferrari nella Galleria di Magonza, cfr. RIEFFEL [illegible] von *Vercelli*, in *Rep. f. Kstw.*, 1891.

capo; le vesti son lustre laminette di metallo con gli orli ondulati ancora alla maniera gotica; i fianchi degli angioletti, spianati, tagliati come per una forbiciata, contrastano

Fig. 783 — Ivrea (presso), Chiesa di San Bernardino.
Spanzotti: *Scena della vita di Cristo.*
(Fotogr. dell' Istituto italiano d'Arti grafiche).

con la curva del turgido ventre; e le teste senza collo mal s'attaccano, si torcono sui corpi miserelli, fiamminghi anche per le piccole proporzioni.

Da Eusebio Ferrari deriva Defendente,[1] nato circa il 1490,

[1] Su quest'artista cfr. Barbavara (G. C.), *Brevi notizie su Defendente de*

autore nel 1510 della *Natività* di Torino nel 1511, dell'*Adorazione del Bambino* a Berlino (fig. 784), nel 1516 dell'*Assunzione* della confraternita del Rosario a Ciriè. Compone la sua *Natività* di Berlino, impostandola sullo schema del maestro, ma studiandosi di forbire colore e segno, e coprir tutto con lucide tinte di smalto. La definizione dei contorni, attenuata all'estremo in Eusebio, che dà alle figure lineamenti incerti e sbiaditi, è qui cercata con insistenza: le pieghe si profilano nitide, taglienti; indicati a uno a uno sono i chiari capelli degli angeli, le piume delle loro ali, i peli della stola del prelato. Smilzi, graciletti di forme, con tonde minuscole testine, capelli di lino raccolti in un ciuffo a fiammella sul capo, i Serafini adorano il nuovo nato, stringendosi l'un l'altro nell'angusto spazio fra la Vergine e la cornice del quadro. Lo smalto terso del colore è avvivato da tocchi di luce sulle candelabre dei pilastri, sulle rocce del fondo, sui ciuffi di paglia, cadenti come frange d'oro giù dalla tettoia sfondata.

Fig. 784.
Berlino, Friedrich Museum.
Defendente Ferrari: *Natività*.
(Fot. Hanfstaengl).

Più vicina alle forme di Eusebio Ferrari, l'*Annunciazione* del Museo civico torinese (figg. 785-786) è un tipico esempio del-

Ferraris e *Gandolfino de Roretis*, Torino, 1898; GAMBA (F.), *Defendente de Ferrari da Chivasso*, in *L'Arte*, 1878 e 1879; ID., *Abbazia di Ranverso e D. F. da Chivasso*, in *Atti di Soc. d'Arch. e Belle Arti*, 1875

Fig. 785 — Torino, Museo Civico.
Def. Ferrari: *Gabriele.*
(Fot. Alinari).

Fig. 786 — Torino, Museo Civico.
Def. Ferrari: L'*Annunciata.*
(Fot. dell' Istit. it. d'Arti grafiche).

Fig. 787 — Torino, Museo Civico.
Def. Ferrari: *San Giovanni Battista.*
(Fotografia Alinari).

Fig. 788 — Torino, Museo Civico.
Def. Ferrari: *San Luigi re di Francia.*
(Fotografia Alinari).

l'arte agghindata, preziosa, puramente lineare, di Defendente. Con uno studio geometrico nella disposizione dei lembi, il ricchissimo manto di velluto azzurro frangiato d'oro, orlato di lettere cufiche, descrive un pentagono, per mezzo delle sue angolose punte stellate, intorno al volto esangue della Vergine, s'apre a triangolo sul candore del petto, si divide in zone regolari, chiudendosi; nel chiarore uniforme e opaco del viso, si disegnano sottilmente i lineamenti stirati; l'arco delle palpebre inchinate, il profilo schematico del naso, le labbra festonate. Lo stesso profilo, ringiovanito, più soave per la luce incerta dei grandi occhi chiarissimi, si rivede nell'angelo che, mostrando i bianchi dentini, apre la bocca arcuata alle parole dell'*Ave*. È uno dei più begli esemplari dell'arte di Defendente, fatta di sottigliezze, luccicante di ori, esotica nella forma rappresentativa: i capelli di Raffaele, cinerini, s'incalzano a onde vive, indicate come fili d'erba luminosi; segni di luce traversano le piume iridescenti dell'ala, splendono i grossi fili d'oro dei ricami nella veste sacerdotale, s'insinua in un gotico sviluppo di curve il rotulo con le parole iniziali della salutazione angelica.

Lo stesso carattere esotico si vede anche negli sportelli coi *Santi Luigi di Francia e Giovanni Battista* (figure 787-788), sopra un pesante broccato d'oro, dipinto con diligenza estrema nei grossi punti della stoffa e nei rosoni a ricamo imbottito, nelle foglie guizzanti, anch'esse come di stoffa, nei peli arricciati e alluminati della veste di Giovanni. Le ceree figure sospirose, con grandi occhi languenti, testa reclinata, lineamenti acuti, si delineano piatte, coperte di lucidi mantelli, sopra l'oro vivo degli sfondi.

Non sta nei limiti fissati per questo libro seguire più oltre nel Cinquecento l'arte dell'elegante traduttore di forme francesi in Piemonte. Egli continua a servirsi d'uno stile puramente quattrocentesco, quasi non accorgendosi degli slanci dell'arte nuova: simmetrico nella composizione, intarsiato nel disegno è lo *Sposalizio della Vergine* appartenente

Fig. 789 — Torino, Coll. Fontana. Def. Ferrari: Lo *Sposalizio della Vergine.*
(Fotografia Anderson).

alla collezione Fontana di Torino (fig. 789). Una cornice esagonale marmorea chiude l'altissima navata del tempio; a esagono si dispongono le mezze figure sul davanti, rinchiuse tra i pilastri adorni di aurei ricami e la cornice

Fig. 790 — Torino, R. Pinacoteca.
Def. Ferrari: *Sposalizio di Santa Caterina* — (Fot. Anderson).

triangolare; ad arco le ali del corteo, che si dilungano nel tempio. Sempre più il Ferrari impreziosisce lo stile nel *Fidanzamento di Santa Caterina* della Galleria torinese (figura 790), attorcendo come un panno strizzato il putto fra le braccia materne, inarcando alla maniera gotica il corpo di Pietro e lo smilzo corpicino dell'angelo, facendo tremolare

le dita lunghe e strette della stretta mano di Caterina, che rievoca anch'essa forme di Francia. Ancora nel tardissimo trittico di Torino (fig. 791), i due angioletti sonatori, seduti

Fig. 791 — Torino, R. Pinacoteca. Def. Ferrari: Trittico. (Fotografia Anderson).

sui gradini del trono, hanno il tipo dello Spanzotti, e a stento, negli sportelli del Castello Sforzesco a Milano (figg. 792-793), con due Santi che presentano un adoratore, le forme di Borgogna si adattano all'espressione luinesca, e, nei ritratti, s'ispirano a esemplari lombardi. Ritardatario pittore, Defendente Ferrari continua a dare una esteriore geometrizza-

zione di contorni alle figure e alle composizioni, e cerca sottigliezza di linee, e profonde oro per vestir le sue smunte e smagrite figure; fa di lamina metallica i tappeti, le orlature delle vesti, le corone a traforo, copre di perle le corazze. Più degli altri pittori piemontesi, egli attesta i vincoli fra l'arte di quella regione e l'arte straniera, per la specifica vivacità di colore locale dei fiamminghi-francesi, e la ricerca del particolare, cui sacrifica l'insieme. Tutto scintillante di ori, studioso di eleganze, artificioso di forma, Defendente non abbandona lo stile del Quattrocento, quando Gaudenzio Ferrari già leva a turbine i suoi angeli nelle chiese di Varallo e di Saronno.

Alla corrente dei Ferrari appartiene anche Jacobino Longo, del quale, nella Pinacoteca torinese, resta un altro rimaneggiamento della composizione della *Natività*, che Martino Spanzotti ed Eusebio ereditarono dall'arte nordica. Anche qui due grotteschi angioletti dalla grossa testa adorano il Bambino, disteso su un lembo della veste materna; il volto sbiancato di Maria è sottile, con minuti e lisci lineamenti, lo spazio angusto, diviso in tre da una stretta via tra la capanna e una casa in rovina, chiusa nel fondo da un arco e dalla vetta rotonda di un monte.

È una composizione continuamente ripetuta dai pittori piemontesi: si rivede anche nel quadro dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli, di Girolamo Giovenone, che si collega allo Spanzotti nei tipi della Vergine e di Giuseppe, adoranti con la folla de' putti il divin Bambino.

* * *

Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma,[1] nato nel 1477 a Vercelli, ebbe i primi rudimenti dell'arte dallo Spanzotti,

[1] Per lo studio dell'opera primitiva del Sodoma, cfr. Cust (Rob. H. Hob.), *Giovanni Antonio Bazzi hitherto usually styled « Sodoma », the Man a. the Painter*, London, Murray, 1906.

dal quale stette dal 1490 sin verso la fine del 1497. Dopo non si ha notizia di lui sino al principio del Cinquecento, in cui trovasi a Siena, ov'è supponibile si sia recato anche prima, perchè nelle sue opere più antiche, nel convento di Sant'Anna in Camprena e in quello di Monte Oliveto, si

Figg. 792 e 793 — Milano, Museo del Castello. Def. Ferrari: *Santi e divoti.* (Fotografia Alinari).

scorge come agli elementi della sua educazione vercellese egli ne abbia uniti altri desunti dall'arte umbra e dal Signorelli. La visione di Leonardo, che modificò e ingrandì il pittore, è posteriore a quelle opere.

Non conosciamo dipinti del Sodoma anteriori al suo arrivo a Siena. Datata del 1503 è la serie di affreschi nella chiesa di Sant'Anna in Camprena. Uno di essi rappresenta

una composizione in voga nell'Italia settentrionale: *Sant'Anna e Maria col Bambino* seduti sopra un altare (figura 794). Abbandonando la concezione piemontese della scena, il Sodoma mette le sacre figure all'entrata d'un arco adorno di marmi e sorretto da un massiccio colonnato; tonde montagnole si vedono nel fondo, due frati, in bianche vesti maiolicate, adorano. Certo, in questi affreschi di Sant'Anna, il Bazzi non ci appare in un aspetto piacevole: pesanti e tozze le sacre figure con grossi lineamenti, pedestri le linee di contorno del gruppo, senza ritmico sviluppo di curve, nè rigore geometrico di linee verticali; molle il gesto della mano protettrice di Anna, che incurva le dita come per ghermire qualcosa. Infelicissima la prospettiva del sottarco, coi contorni segnati dal compasso; le montagne sembrano invadere il porticato. Solo pregio dell'opera il valore ritrattistico della figura del frate più anziano, col naso corto, gli occhi scialbi, la bocca fischiante.

Se nell'affresco con la *Vergine e Sant'Anna* qualche accenno a influssi umbri si vede nel nudo del putto dai grossi fianchi e nella testa di un divoto, la tendenza a riflettere le forme dell'Umbria acclimatate in Siena è più visibile nella *Pietà* (fig. 795), con figure mal adattate ai tipi perugineschi, addossate a uno strano dolmen, che torreggia nell'informe paesaggio e sostituisce i gruppi di piante usati dai Lombardi. In quasi tutti gli affreschi il pittore si sforza di assimilare lo stile peruginesco e si smarrisce nell'imitazione di una forma così diversa da quella fiorente nella sua patria; in alcuni, tuttavia, come la *Natività della Vergine*, ove le figure sembrano appena disegnate, si nota una singolare affinità di tipi e di forme con le pitture della Sala de' Pianeti e col fregio d'un'altra sala inferiore della Farnesina, di Baldassare Peruzzi.

Il ricordo di forme lombardo-piemontesi ritorna nella *Incoronazione* (fig. 796) della chiesa di Monteoliveto, con gli angioletti incornicianti il gruppo entro una grande ogiva;

Fig. 794 — Pienza (presso), Sant'Anna in Camprena.
Sodoma: *Sant'Anna, Maria, il Bambino e due Frati.*

Fig. 795 Pienza (presso), Sant'Anna in Camprena.
Sodoma: La *Pietà.*

(Fotografie del Ministero della Pubblica Istruzione).

e con la Vergine dal volto rotondo, dalla testa piatta, quale si vede nelle opere di Bernardino Lanino. La dolcezza espressiva dell'Umbria traspare dai lineamenti di Cristo; le forme son materiali, grevi i panneggi. Anche il *Cristo portacroce* della stessa chiesa, esausto e mortalmente triste, in contrasto

Fig. 796 — Monteoliveto Maggiore, Chiostro.
Sodoma: *L'Incoronazione* — (Fot. Brogi).

col ceffo brutale dell'aguzzino, e il *Cristo alla colonna*, portano tracce dell'educazione piemontese; mentre gli affreschi della vita di San Benedetto sono imbastiti sopra schemi signorelliani, pinturicchieschi, perugineschi, sulla guida dei maggiori maestri umbri, dei quali il pittore aveva davanti a sè l'esempio in Siena. Il Signorelli, iniziatore del ciclo, doveva dettar leggi con l'altezza della sua opera al giovane

pittore, vincolarselo, obbligarlo ad esprimersi con forme non sue, anzi non consone alle tendenze dell'arte piemontese. Dapertutto lo studio di ispirarsi al grande modello appare evidente: la disposizione delle figure nell'affresco di *San Benedetto che fa scaturir l'acqua dal monte* è tratta dal Signorelli; la testa dell'aguzzino nel *Miracolo di San Benedetto*

Fig. 797 — Monteoliveto Maggiore, Chiostro.
Sodoma: *San Benedetto scioglie con lo sguardo un contadino legato.*
(Fotografia Brogi).

che scioglie con lo sguardo un contadino legato (fig. 797) è similissima a quella di uno scherano al sèguito di Totila, negli affreschi del Cortonese; la testa bronzea dello scalpellino nella *Edificazione dei dodici monasteri* richiama forme signorelliane; uno dei monaci a convito, nel miracolo di *Benedetto che spezza col segno della croce un bicchiere* solleva il volto in un ardito scorcio imitato da Luca. Molti altri esempî si potrebbero citare, ma sono sporadici, e in ge-

nerale la concezione della scena non è intesa come dal Cortonese.

Altrove il Pinturicchio degli affreschi della libreria Piccolomini è preso a modello dal pittore piemontese: la scena dell'*Assoluzione di due monache* (fig. 798) si ritrova, con lievissime varianti, fra le Storie di Pio II, dalle quali è

Fig. 798 — Monteoliveto Maggiore, Chiostro.
Sodoma: L'*Assoluzione di due monache* — (Fotografia Brogi).

pure ricavata l'ideazione generale dell'affresco rappresentante *Benedetto che lascia la scuola di Roma.* E non mancano ricordi del Perugino, visibilissimi in alcuni particolari del paesaggio e nella figura di Benedetto orante, al quale San Romano cala il cibo dall'alto (fig. 799).

Tutto il ciclo delle pitture di San Benedetto può dirsi d'imitazione, e l'imitazione, non sempre intesa, unita ai guasti del tempo, lo pone fra le opere meno attraenti del Sodoma. Vi è una grande ineguaglianza di trattazione:

in generale, le composizioni sono disorganiche, personaggi e paese non graduati prospetticamente, la linea d'insieme manca, le figure si ammucchiano senza spazio. Qua e là, ad esempio, nell'affresco di *San Romano che cala il cibo a San Benedetto*, è trovata una rispondenza ingegnosa fra le stratificazioni delle rocce, a tagli rigidi, e le pieghe a piombo della

Fig. 799 — Monteoliveto Maggiore, Chiostro.
Sodoma: *Romano cala il vitto a San Benedetto* — (Fotografia Brogi).

tunica; nella pinturicchiesca scena della *Tentazione* (fig. 800), il ritmo di certe figure signorelliane ha la sensuale mollezza del Sodoma, e si viene affermando il suo tipo di donna, procace, ampio, voluttuoso. Due fanciulle, con l'incedere solenne e composto delle dame fiorentine del Ghirlandaio, precedono le due danzatrici, portando una dissonanza nell'intiero gruppo, attraente per la bellezza di alcuni volti, ma inorganico, in un continuo, non bilanciato, contrasto di linee. L'ampiezza delle forme è già cinquecentesca, mentre lo spi-

rito della composizione, il disegno delle pieghe, il paesaggio rimangono vincolati al Quattrocento, alle incomprese forme dei maestri umbri. Anche nel paesaggio si trovano strane inuguaglianze: qua e là si vedono sfondi caotici, con

Fig. 800 — Montoliveto Maggiore. Chiostro. Sodoma: La *Tentazione*.
(Fotografia Brogi).

rupi che sembrano sconvolte dal terremoto; altrove spiagge copiate dagli affreschi del Pinturicchio, accanto a strane costruzioni di pietra, a strati prismatici, come nei Lombardi, con sovrapposti minuscoli dolmen, altrove, come nell'affresco di *San Benedetto che fa deporre l'ostia sul corpo d'un monaco* (fig. 801), lo sfondo paesistico è finissimo, con sottili tremuli alberelli, alti nel cielo, ondeggianti al vento, e pian-

ticelle segnate come da un soffio, con leggerezza mirabile di tocco, nei lunghi sottili solchi del segno, che confonde la distesa triste delle nude colline e delle acque basse, il minuscolo paesetto sulle rive del fiume, le macchiette, la

Fig. 801 — Monteoliveto Maggiore, Chiostro.
Sodoma: *San Benedetto che fa deporre l'ostia su un moribondo*
(Fotografia Brogi).

pittoresca casetta con le muraglie sgretolate e ciuffi di paglia spioventi dal tetto. Gli sfondi architettonici risentono della debolezza prospettica del pittore, che tante volte disegna di ugual grandezza le figure del piano inferiore e quelle affacciate dall'alto degli edificî, o le impicciolisce a sbalzi senza gradazioni. Come già nel chiostro di Sant'Anna, il Sodoma è qui abilissimo ritrattista: si veda il grasso monaco ansimante, con gli occhi grossi, lenti, pacifici e la bocca sensuale, nell'affresco di *San Benedetto che fa scaturir l'acqua da un monte*, e quella di un altro inginocchiato davanti al Santo

eremita, faccia di bevitore, con gli occhietti maliziosi e le labbra grosse. Ma il dominio dei modelli quattrocenteschi trovati in Siena, tolse al Sodoma l'eccitamento a far da sè, lo indusse a imbastir le composizioni su schemi e su tipi preesistenti, e contribuì ad accentuare il difetto d'organismo compositivo, al quale il Maestro vercellese non seppe sottrarsi neppure negli affreschi della Farnesina, tanto più tardi eseguiti. Meglio riuscirà nelle sue figure isolate entro i bei paesi fantastici o nelle scene ideate con intenti soprattutto decorativi; allora farà valere la mollezza delle sue linee, la vaporosa delicatezza della sua azzurra atmosfera.

In altre opere, come nella *Deposizione dalla croce* della Galleria di Siena, dove pure si notano i nuovi influssi vinciani, permangono le tracce dell'influsso signorelliano e peruginesco, e il tipo del Perugino si rivede nel putto seduto sulle braccia della *Carità*, a Berlino (fig. 802). Nonostante le proporzioni non giuste della figura, la giovane, le cui carni rosate mantengono la diafana pienezza delle forme lombarde, e le umide ciocche dei capelli, serpeggianti sul seno e sopra il capo, brillano di tranquille luci d'oro, ha una grazia pensosa e una delicatezza di linee, una purità espressiva, che non si ritroverà mai tra i fiorenti tipi muliebri del Sodoma. Dolce è il risalto delle carni dal manto di porpora lumeggiato d'oro, raccolto il profilo dell'albero nudo con gli scuri rami e le leggere foglie nitide sul cielo puro.

Vicina ancora a quest'opera, è la *Giuditta* nell'Accademia di Siena (fig. 803), con più velate sfumature di carni, e già un accenno a lievi ombre azzurrognole, adatte ad aumentare la delicatezza della soave testina, in contrasto con la florida ampiezza della persona, propria delle figure femminili del Sodoma. Anche qui, cumuli di terra dividono il piano a zone; e due alberi nudi si profilano sul cielo di pallido azzurro, per la prima volta, luminose rocce lontane, alla maniera leonardesca, si confondono col cielo.

Simile a questo, ma alquanto più tarda, è la *Lucrezia* del Museo di Hannover. Il paese fantastico già si accosta a quelli della maturità, sebbene manchi tuttora la continua interruzione delle linee, che si vedrà nel *San Sebastiano*, e l'immersione delle cose negli azzurrini vapori delle acque.

Fig. 802 — Berlino, Friedrich Museum.
Sodoma: La *Carità* — (Fotogr. Hanfstaengl).

Anche qui il terreno, bagnato, riflette come uno specchio l'ombra della figura, e a tratti la sua lucida superficie è interrotta da rialzi di terra dentati, che rompono con le loro ombre l'uniformità del suolo. Due ponti passano sopra il fiume, largo e placido, dalle acque vaporose, tra piante fantasticamente luccicanti d'oro. Lucrezia, che s'immerge il pugnale nel seno nudo, avanza come una danzatrice, arro-

vesciando lievemente il capo, adorna di perle nei capelli, anche qui divisi a ciocche guizzanti al vento, leggerissime. Nonostante la sua rotondità, la modellatura è imperfetta; le ombre schematiche ne induriscono alquanto i contorni, la scura veste a festoni sembra ritagliata sul fondo; tutta la

Fig. 803 — Siena, Accademia.
Sodoma: *Giuditta* — (Fotogr. Alinari).

cura del pittore è rivolta a definire un tipo di bellezza muliebre delicata e sentimentale, dipingendo languidi gli occhi, minuti i lineamenti e gentili, la bocca breve, aperta, in cui brillano due dentini. Il rapporto tra figura umana e paese è armonico nel bilancio degli effetti di luce e di colore.

Potrebbe raggrupparsi ancora con queste opere la *Charitas*, già nella collezione Bobrinscki a Roma, dipinta entro

un tondo studiato da qualche maiolica, con un ornato di grottesche. Delicatissimo è il paese, definito alla maniera umbra co' suoi fragili alberetti. In un avvallamento del terreno, la fiorente fanciulla seminuda, classicamente pura di

Fig. 804 — Richmond, Coll. Cook.
Sodoma: *San Giorgio* — (Fotografia Anderson).

linee nel volto, carezza un bambino, mentre un'ancella, tenendo per mano un altro bimbo, col passo molle e cadenzato che il Sodoma dà alle figure di donna, si avvicina a lei. La bellezza dei tipi anche qui è in intima armonia con la chiarità del paese, col ricamo degli alberi sul cielo primaverile.

Ancora vicino a questo ciclo d'opere è il *San Giorgio* della collezione Cook a Richmond (fig. 804). Il pittore ha bene ideato la linea della composizione, che dall'alto del colle a sinistra, lungo il Santo curvo sul cavallo, scende al mostro per una rapida diagonale. Ma di questa linea generale egli non ha saputo servirsi: il cavallo, non scorciato nel salto, sembra un cinghiale inferocito, con un muso di bove e i denti protesi al morso; la gonfiezza delle sue forme è goffa e la pesantezza della sua mole toglie rapidità all'azione. Sempre attraentissimo è lo sfondo di paese, con lo scintillio d'oro delle foglie, le vaporose acque, gli edificî bagnati di luce, e, fra gli scuri alberi a grondaia, un faggio primaverile, che punteggia delle verdi foglioline il cielo terso. Un angelo dalle grandi ali socchiuse, come una variopinta nube dagl'incerti contorni, trascolora nell'azzurro.

L'influsso di Leonardo, già apparso nella *Crocifissione* di Siena, aumenterà più tardi, e Raffaello trascinerà a sè il pittore della Farnesina, che, nonostante il precoce abbandono degli esemplari della propria regione, serberà nelle continue spezzature di linee e di luci del paese, come nelle ampie forme delle figure muliebri, una traccia dell'educazione piemontese, un rapporto con la scuola della sua città natale, Vercelli.

* * *

Gaudenzio Ferrari,[1] nato circa il 1480 in Valsesia, coronò gli sforzi dell'arte del Piemonte e di Lombardia. Nelle sue prime opere, le tracce dell'educazione piemontese si uniscono a quelle dell'arte lombarda. L'opera che ce lo fa conoscere in una forma ancor piemontese, il *Presepe* della Galleria di Brera (fig. 805), ha già tutta la festività, l'originalità di spirito del genialissimo pittore. Della capanna, che nello Spanzotti accoglieva i sacri personaggi, resta

[1] Per Gaudenzio Ferrari, cfr. HALSEY (ETHEL), G. F., London, Bell., 1904.

una parete di roccia, aperta per una porta naturale sul paese vaporoso, indefinito; un altro foro contornato di erbe forma una rustica finestra. Così, liberamente, il pittore piemontese tradusse il concetto di Leonardo determinando per

Fig. 805 — Milano, Gall. di Brera.
Gaudenzio Ferrari: La *Natività* — (Fot. Dubray).

le figure la luce velata degli ambienti chiusi. Qua e là, nell'ombra del fondo, s'intravvedono pastori che s'arrampicano sui macigni: uno siede sull'orlo della grande apertura; un altro, con le vesti corse da tremuli fili di luce, adora l'angelo, che volteggia nell'aria reggendo il rotulo serpentino. Tutte le figure principali sono racchiuse in una stretta

zona, su un solo piano, come sempre nei Piemontesi e come nei Lombardi bergognoneschi; ma il gruppo si eleva ai lati con le colossali figure di San Girolamo penitente e d'un poderoso pastore, rientra nel mezzo con le persone dei fanciulli sonatori, inchine a mirare il pargolo dio, disegna nell'insieme un grande arco. La curva falcata del manto di Maria, bilanciata dal movimento degli angioli che le recano il nudo figlioletto, include armonicamente il gruppo, musicale nello sviluppo della linea. Ancora impacciato dalle inesperienze giovanili, il pittore mette in contrasto l'ampiezza e il rilievo plastico delle due figure più in fondo con quelle sul davanti del quadro, dà enormi e deformi mani a Girolamo, segna un po' manchevoli i profili; ma fin da quest'opera ci appare in lui il pittore degli angeli musicanti nella cupola di Saronno. La Madonna, ancor gracile, serba il tipo di Eusebio Ferrari, ma il suo visetto cereo ha una serietà piena di grazia; il movimento delle sopracciglia, inarcate come per stupore, commenta quello delle palme aperte, con un oscillar trepido e incerto delle dita, esprimente, più che la volontà di stringere il piccino, titubanza e sorpresa. A lei guardano i fanciulli, che le recano sopra le ginocchia piegate il figlioletto, come già aveva fatto il Botticelli, e le si stringono intorno altri fanciulli con l'arpa, la mandòla, il violino; sbuca di tra le pieghe della veste di Maria il minuscolo San Giovanni con la minuscola crocellina, le mani congiunte, i tondi occhi fissi sopra Gesù. Uno dei portatori, fratello maggiore del Bambino, con un gesto prospettico della mano, già notato fra i Lombardi leonardeschi, sorregge la tonda testa del pargolo, stringe la tempia alla tempia di lui teneramente, e guarda la Madonna con grandi occhi estatici. Le carni pallide, ceree, nulla hanno dell'infocato colore del Gaudenzio a Varallo; ma gli angioletti sonatori inoltrano a passo di danza con foga musicale, e un mirabile naturalismo è nei movimenti del Bambino, che sgambetta, impaziente di volare tra le braccia

Fig. 806 — Torino, Pinacoteca.
Gaudenzio Ferrari: *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino* — (Fot. Anderson).

materne. Si vede il frutto dell'educazione artistica piemontese, si vedono qua e là fuggevoli impressioni da Leonardo, ma nulla più che impressioni: c'è già tutto Gaudenzio Ferrari, co' suoi difetti e con la piacevolissima originalità del

Fig. 807 — Torino, Pinacoteca.
Gaudenzio Ferrari: La *Cacciata di Gioacchino.*
(Fotografia Anderson).

suo spirito, in quest'opera, germe dell'altra mirabile di casa Cook: col riso dei putti, che a gara accostano i volti ridenti al bambino per farlo sorridere.

Tra le opere prime di Gaudenzio sono anche i quadretti della Galleria torinese: la *Vergine col Bambino e Sant'Anna*

(fig. 806), la *Cacciata di Gioacchino dal tempio* (fig. 807), l'*Incontro fra Gioacchino e Anna* (fig. 808). Nella prima si ripete la linea falcata della *Natività* di Brera: i due angeli in piedi completano la semighirlanda delle teste delle Sante,

Fig. 808 — Torino, Pinacoteca.
Gaudenzio Ferrari: L'*Incontro di Anna e di Gioacchino.*
(Fotografia Anderson).

chine sulla bionda testina del putto, e i leggeri alberi, sottilmente sfrangiati ai contorni, lascian vedere come da una finestra il paese indeterminato, con luci riflesse, lievi, impregnate di umidi vapori, che velano gli oggetti, li confondono in una stessa sfumatura. Anna fissa nel lontano i velati occhi

semispenti; Maria, seduta di fianco, si protende a stringere a sè il Bambino, ad accostar tempia a tempia, e il figliuoletto guarda nel vuoto, stringendo inconsciamente fra le dita la mano materna. Sottili, lunghissime, snodate, le

Fig. 809 — Varallo Sesia, Madonna delle Grazie.
Gaudenzio Ferrari: La *Disputa* — (Fotografia Alinari).

dita degli angeli che premono le corde, segnate di convenzione nei loro festoncini le labbra, come sempre in Gaudenzio Ferrari, rilevata leggermente la tonda testina del bimbo, quasi l'abitudine allo stucco abbia guidato il pittore, finissime le luci sui capelli allentati di Maria, sui tenui ricami della cuffietta, sui ricci del bimbo, anellini d'oro che tremano al soffio dell'aria, sulle bionde ciocche degli angeli, fulgidi

nastri che guizzano e s'attorcono al vento, sugli ornati a spirale della viola. Anche qui gli elementi leonardeschi si accennano appena, e tutto è ancora sottilmente disegnato

Fig. 810 — Varallo Sesia, Madonna delle Grazie.
Gaudenzio Ferrari: Il *Battesimo* — (Fotografia Alinari).

e lumeggiato in maniera da ricordare il Bramantino, specie il volto del gigantesco angelo a sinistra.

Più visibile è l'elemento bramantinesco nella *Cacciata di Gioacchino*. Forbito, come sempre, ogni particolare: il lucido pavimento del tempio, coi tasselli bianchi e neri, i fogliati ornamenti dei pilastri, simili, nel loro leggerissimo rilievo, come d'avorio, agli ornati della cetra, i medaglioni

con le esili figurette tra i nastri svolazzanti, la strada aperta sul lontano sfondo della pianura appena ondulata. Le figure sono lunghissime; entro curve elissoidali, il manto circonda Gioacchino; le pieghe della lunga veste bianca del gran

Fig. 811 — Varallo Sesia, Madonna delle Grazie.
Gaudenzio Ferrari: L'*Arresto di Cristo* — (Fot. Alinari).

sacerdote sono stilizzate, sottilmente tessuti gli ornati del piviale, luminosi i lunghi ricci a spira, le barbe raggiate.

Ogni fibra lignea della parete che chiude a destra la scena dell'*Incontro* è segnata da un fil di luce; il solito velario cupo degli alberi chiude la scena a sinistra, facendo

da sfondo a un pastore dallo squadro bramantinesco e gli occhi come scavati nel bronzo. Le gracili dita di Elisabetta s'appoggiano tremanti alle spalle di Gioacchino, gli occhi guardano lontano, dolci e immersi nelle indefinite nubi del

Fig. 812 — Varallo Sesia, Madonna delle Grazie.
Gaudenzio Ferrari: *Cristo davanti a Erode* — (Fot. Alinari).

sogno; dalla massa fitta degli alberi, nel tremulo chiarore, come di luna, si staccano le foglie fruscianti al vento.

Circa di questo tempo possono essere gli affreschi della cappella di *Santa Margherita* nella chiesa della Madonna delle Grazie a Varallo; la *Disputa* (fig. 809), e la *Presentazione* al tempio. Nella prima, il fanciullo parla in mezzo all'aperto tempio, sopra un piedistallo ottagonale, non in

cattedra come ad Ivrea, e intorno a lui i dottori si radunano in crocchio, commentando le parole di Cristo, sillogizzando con le dita distese. Forse Gaudenzio Ferrari, oltre richiamare, accanto a tipi bramantineschi, tipi vinciani, ha voluto ispirarsi alla disposizione adottata da Leonardo nell'*Ultima Cena*, raggruppando le figure, segnando pause al rapido movimento. Ma, afferrato il concetto della divisione

Fig. 813 — Varallo Sesia, Sacro Monte, cappella n. 38.
G. Ferrari: Particolare della *Crocefissione* — (Fotografia Pizzetta).

delle onde ritmiche, ne ruppe la regolarità, l'equilibrio simmetrico, segnò un crescendo dalle quattro figure sedute a sinistra alle altre quattro a destra e alle ultime quattro in piedi. Si accentua qui la tendenza alla curva già accennata nei quadri precedenti: alcune figure sembrano svolgersi dal gomitolo dei panni.

Qualche anno più tardi iniziò le pitture sulle pareti della stessa chiesa con storie della *Passione* in uno stile ancora puramente disegnativo, togliendo qua e là spunti dal Perugino e da Leonardo, ma tutto traducendo con l'originalità della propria visione, anche i paesi con gli alberi leggerissimi, di piuma, acque e rocce a minuti tratti d'ombra e di lievi luci. La sua tendenza fantastica spunta dapertutto: da

un vortice di raggi la colomba, ad ali distese, scende a perpendicolo sopra la testa di Cristo (fig. 810); piovono luce, al lampo delle fiaccole, nella *Cattura di Cristo* (fig. 811) le asce, le picche, gli elmi dei soldati; un maraviglioso arazzo

Fig. 814 — Varallo, Sacro Monte.
G. Ferrari: Part. della *Crocefissione* — (Fot. Pizzetta).

fiorito di lanceolate foglie d'oro, si stende dietro le figure nella scena di *Cristo dinanzi a Erode* (fig. 812).

Gaudenzio Ferrari rappresenta la vita popolare, forte e schietta, degli alpigiani lombardi, nelle donne soleggiate, luminose d'occhi, figlie della terra colma d'ogni dovizia (figg. 813-814), frutta mature d'alberi giganti, balie gonfie di latte caldo e puro; nei fanciulli erculei, lampeggianti di sole

nei tondi occhi, dorati dal sole nelle chiome fulve e nelle carni piene, già pronti a brandir la scure per la legna del bosco e la sferza per i buoi all'aratro. Rapido il pennello a gran lena corre sulle tavole e sulle cupole, e par che agiti a uno stesso moto uomini e cose, i sacri personaggi e le loro vesti, le rocce e il paese. Gentilezze squisite, sfumature delicate di sentimento, si ripetono negli angioli che recano

Fig. 815 — Varallo, Sacro Monte. Gaudenzio Ferrari: Fanciullo nell'*Adorazione de' Magi*. (Fot. Pizzetta).

Fig. 816 — Varallo, Sacro Monte. Gaudenzio Ferrari: Angelo nella *Crocefissione*. (Fot. Pizzetta).

il pargolo Gesù alla Madre divina. Rievocando l'opera di Gaudenzio, l'infanzia ci passa davanti in tutti i suoi aspetti: a Bergamo, nella Galleria Carrara, inoltrano i putti a due a due, con passo di danza, trasportati dal ritmo musicale; a Varallo, nelle braccia della nutrice, guardano dai lucidi occhi rotondi, o dormono profondamente raggomitolati sul seno materno, o succhiano avidi il latte gonfiando le gote paffute; uno di essi, nella scena dell'*Epifania* (fig. 815), soavissimo, col visetto oblungo, diafano alla luce, coi morbidi capelli chiari agitati dal vento, stringe carezzevolmente la

testina sospirosa a quella d'un cagnolino, compagno di giuochi. Le carni ceree e quasi argentine del primo periodo si accendono poi d'interne fiamme, i capelli prendon riflessi di rame, il colore ha bagliori di messidoro. A Varallo, l'esuberante ricchezza inventiva di Gaudenzio trova la sua piena espressione, dipingendo angeli gementi intorno al morto Redentore; uno, col gran ciuffo dei capelli fiammeggianti

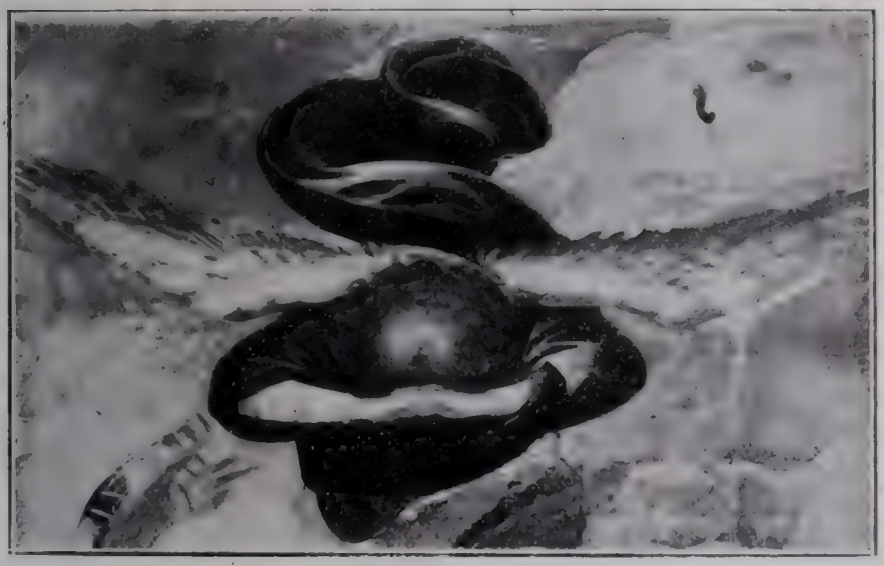

Fig. 817 — Varallo Sesia, Sacro Monte, cappella n. 38.
Gaudenzio Ferrari: Angelo della *Crocefissione* — (Fot. Pizzetta).

in balìa del vento e le braccia aperte, travolge gli occhi, piega la melozziana testa (fig. 816); un altro piomba a capofitto dall'alto (fig. 817), un terzo naviga sbarrando le braccia lungo le aperte ali. Altri ancora volteggiano, fra il turbinar delle nubi, nei vortici delle variopinte vesti; qua e là una chioma bionda, un viso trasparente spunta dalla nicchia d'un manto aggirato dal vento: par che il ciclone passi intorno a Cristo sulla croce, portando con sè gli angioli dolenti, sbattendone i lunghi veli. In quel turbinio di nuvoli, di vesti, di forme angeliche, arde la fantasia di Gaudenzio Ferrari.

FINITO DI STAMPARE IL 4 SETTEMBRE 1915

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
N 6911 V5 BKS
v.7,pt.4.(1915) c. Venturi, Adolfo, 185
Storia dell'arte italiana /
3 3125 00212 0554